

THÉATRES LYRIQUES

DE PARIS.

THÉATRES LYRIQUES DE PARIS

L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE, de 1655 à 1855, 2 vol. in-8. Prix : 15 fr.

L'OPÉRA-ITALIEN, de 1548 à 1856, 1 vol. in-8. 7 fr. 50 c.

L'OPÉRA-COMIQUE, de 1753 à 1856, 1 vol. in-8. 7 fr. 50. Sous presse.

Recueil de Musique, de 1100 à 1856, 1 vol. de 450 pages grand format, avec portraits. Prix net : 35 fr.

Chacun de ces quatre ouvrages sera livré séparément au gré des amateurs.

Le Recueil gravé des morceaux de chant et de symphonie qui depuis deux cents ans ont joui de la faveur du public, à ces trois théâtres, à diverses époques, ou bien ont marqué d'heureux essais dans les progrès de l'art, sert de complément à ces trois histoires distinctes. Il se compose de 189 airs, duos, trios, quatuors, quintettes, scènes, romances, airs de ballet, ouvertures, chœurs, fragments, traits de chanteurs célèbres, présentés en partitions ou bien avec accompagnement de piano. C'est toute une bibliothèque historique à peu près inédite, un précieux répertoire de chanteur où les œuvres des anciens maîtres conduisent par degrés à ceux de la nouvelle école.

Paris. — Typ. Morris et comp., rue Amelot, 64.

0

THÉATRES LYRIQUES DE PARIS.

L'OPÉRA-ITALIEN

De 1548 à 1856,

PAR

CASTIL-BLAZE.

Du sentiment la véritable image,
C'est de beaux vers par le chant exprimés.
MARMONTEL, **Polymnie**, *Chant Ier*.

PARIS
CASTIL-BLAZE, RUE BUFFAULT, 9.

1856

PRÉLUDE.

En écrivant l'histoire de notre Académie impériale de Musique, j'avais à raconter les faits et gestes d'une société d'artistes assemblés, domiciliés à Paris, exécutant des drames lyriques écrits par des auteurs attachés à ce théâtre. Je pouvais donc parler des ouvrages, des virtuoses, de la mise en scène, des talents, des chances diverses de fortune des auteurs et des exécutants. Tout l'ensemble d'un opéra se présentait à mes yeux, je suivais naturellement l'ordre chronologique, et rien ne venait rompre le fil de mon discours. Cette marche diatonique, si favorable à l'écrivain, si commode pour ses lecteurs, ne saurait être adoptée pour *l'Opéra-Italien de Paris.*

Sur un laps de temps énorme, sur 307 ans, ce théâtre compte à peine 80 ans d'exercice; et ces 80 ans se divisent en dix époques, fort inégales, il est vrai, mais parfaitement distinctes. La première est de 16 jours, la dernière de 36 ans, la cinquième de 4 heures. Vous voyez que le champ est vaste pour frapper à vide. N'importe, je tâcherai de naviguer parmi ces écueils, en vous faisant connaître les prouesses de l'opéra italien à Vienne, à Prague, à Londres, à Saint-Pétersbourg, à Lisbonne, à Madrid, en Italie surtout, pendant ses longues éclipses visibles à Paris.

Les faits relatifs aux chanteurs italiens qui donnaient leurs représentations à l'Académie royale de Musique, et dont j'ai déjà parlé dans l'histoire de ce théâtre, seront rappelés ici d'une manière plus étendue. Ces points de contact entre les deux récits m'obligeront à reproduire quelques pages connues.

Faisant flèche de tout bois, je suivrai les géants de l'Italie et les Allemands devenus Italiens dans leurs pèlerinages en France. Atto, Leonora Baroni, Vincenzo Piccinni, Anna Bergerotti, chantant à la cour de Louis XIII et de Louis XIV; Farinelli, Caffarelli, applaudis par Louis XV, à Versailles; le même Caffarelli, Guadagni; les ténors Raff, Rauzzini, Davide (Giacomo), Babbini,

Mengozzi, Viganoni; les basses Rovedino, Fischer (Louis); Mmes Danzi-Lebrun, Todi, Davies (*l'Inglesina*), Mara, Chiavacci, Tomeoni, Baletti, Morichelli, répandant les trésors de leurs voix enchanteresses dans la salle du Concert spirituel, sont autant de chevaliers, d'amazones d'une valeur éprouvée, armés pour la gloire de l'art, et préparant notre pays à la colonisation de l'opéra réel, de l'opéra chanté, qu'ils nous ont fait connaître dans toute sa splendeur en 1660 comme en 1789, en 1801 comme en 1820.

Les chanteurs que nous envoyait l'Italie arrivaient munis de leur bagage harmonieux, et nous faisaient entendre des opéras connus, dès longtemps éprouvés, applaudis. L'examen de ces ouvrages ne pouvait être joint au récit du chroniqueur, parlant de leur mise en scène à Paris, où d'autres acteurs les exécutaient. Afin de ne rien emettre des faits relatifs à ces opéras, aux virtuoses qui les ont chantés dans leur nouveauté, je donne le répertoire de toutes nos compagnies italiennes. On y trouvera des notices historiques sur les œuvres les plus remarquables, sur les auteurs et les acteurs; sans oublier les circonstances, parfois très originales, des premières représentations.

Les Italiens ont inventé l'opéra; les Italiens ont modelé, fondu la statue dont ils ont gardé le moule. A certaines époques de transition, comme à présent, l'opéra semble éteint. S'il doit renaître un jour, ce ne sera qu'en Italie, pays où l'art des vers est connu, pratiqué. Un Mozart, un Paisiello bambin prélude sans doute en quelque lieu secret, et va s'élancer radieux pour s'emparer du trône vacant.

Le drame lyrique est comme une religion que chacun arrange à sa manière; mais la foi, les bonnes œuvres n'existent qu'en Italie, et parmi les étrangers combattant sous la bannière de Gluck et de Cimarosa. Les Français, croyant imiter les Italiens, se sont fait un spectacle à leur guise, où, les vers exceptés, on rencontre les éléments dont un opéra se compose. Spectacle suffisant à leurs besoins, à leur intelligence poético-musicale encore obtuse, nébuleuse. Spectacle somptueux mais bizarre, ayant reçu le nom d'*opéra*, bien qu'il se borne à reproduire les essais timides, informes et trop souvent barbares de l'ancien

temps; les *feste teatrale*, mélodrames à grands fracas de l'enfance de l'art, où l'on trouvait de tout, excepté de la musique et des chanteurs. En deux siècles, a-t-on écrit pour nos académiciens, a-t-on écrit, je ne dirai pas une pièce, mais un rôle qu'un Galli, un Tamburini, un Davide, une Malibran, une Fodor n'eût pas refusé?

Je nomme ici *musiciens italiens* tous les maîtres qui nous ont donné des partitions écrites sur des vers italiens. N'en doutez pas, le charme délicieux, irrésistible, l'énergie, les effets d'ensemble et de rhythme qui soulèvent, électrisent un auditoire immense et lui font pousser des cris d'admiration; toutes les séductions du drame lyrique italien ont pour fondement, pour cause première, essentielle, indispensable, le livret poétique d'une harmonieuse symétrie, d'une cadence parfaite, sur lequel un Mozart, un Rossini vient poser sa mélodie, ses accords; et cette mélodie revêtira naturellement les formes élégantes des vers. La draperie accuse, annonce les gracieux contours du modèle. On peut faire de bien pauvre musique sur les vers d'un poète; mais il est impossible de composer, sur la rimaille des paroliers, un opéra chantable, un opéra qui ne mette point au supplice des auditeurs un peu civilisés.

I Francesi hanno orecchie di corno. Voilà ce que l'Europe malicieuse dit et redit sur tous les tons. On ne m'accusera pas d'être l'auteur de ce proverbe, ou de l'avoir mis en variations. En effet l'oreille des Français ne s'offense en aucune manière des effroyables tiraillements de mots et de syllabes, des cacophonies, des temps faux qui révolteraient toute une population exercée à l'accent poétique. Piccinni, Salieri, Sacchini, Spontini, Rossini ont doté notre Académie de plusieurs chefs-d'œuvre. Il semblait naturel que l'Italie reprît son bien, qu'elle ramenât au musée national ces trésors égarés; elle en éprouvait le besoin; mais la structure monstrueuse de notre prose rimée, *intraduisible en vers italiens*, s'est toujours opposée à cette réclamation aussi juste qu'elle était desirée.

Si le *Tarare* français a pris et gardé sa place au répertoire italien, c'est que l'ingénieux Da Ponte avait démoli, reconstruit,

versifié le livret de Beaumarchais. *Tarare*, ainsi régénéré, devint *Assur rè d'Ormus*, drame excellent, pour lequel Salieri démolit à son tour et recomposa sa musique. Pourquoi n'a-t-on pas entrepris la même refonte pour le sublime *Guillaume Tell?* Rentoilé par un Da Ponte, par un Romani, le superbe tableau brillerait enfin de tout son éclat, en nous révélant des beautés ignorées. Figurez-vous ce que serait le chef-d'œuvre du maître, s'il était dit avec la perfection tant de fois admirée dans l'exécution d'*Otello*, de *la Gazza ladra*, de *Semiramide*. Le talent des virtuoses ne viendrait plus s'éteindre ou se briser sur la prose rocailleuse d'un parolier.

Vous voyez que la sonorité limpide et musicale de l'idiome toscan, sonorité si généralement vantée, est insuffisante pour faire agréer en Italie un opéra français traduit en italien. La mélodie écrite sur une prose inerte, rebutante ne pourra *jamais* s'unir à des vers harmonieux; et la plus belle cantilène modulée sur des lignes de prose va faire reculer d'horreur une assemblée qui se plaît aux dessins, aux figures du rhythme. Comme les anciens Romains, elle sifflerait pour une seule faute contre la cadence ou la quantité. Cicéron nous le dit: *Exsibilatur histrio, si paulùm se movit extrà numerum, aut si versus pronunciatus syllabâ brevior aut longior.*

Il est un autre moyen de transplanter les opéras français en Italie; moyen plus simple, plus expéditif, et dont les résultats sont toujours excellents. Prenez de bons livrets, tels que *Nina*, *Sémiramis*, *Euphrosine et Coradin*, *Camille*, *Lodoïska*, *les Deux Journées*, *Cendrillon*, *la Somnambule*, *Jean de Paris*, *le Philtre*, etc. Un poète met en vers italiens la prose française, prépare avec artifice et double ainsi l'effet des situations musicales; de nouveaux maîtres font chanter ce que l'on a rendu chantable, et l'Italie accueille avec enthousiasme *Nina*, *Semiramide*,

on fait une œuvre littéraire, sans se douter que les parades les plus folles devaient servir de canevas aux plus belles inspirations d'un Paisiello, d'un Guglielmi, d'un Cimarosa.

Pendant le XVIIIe siècle, âge d'or de l'opéra italien, lorsque de merveilleux chanteurs exécutaient les œuvres de quatre générations de maîtres sans rivaux, la musique avait acquis un tel empire sur le drame, que le public revoyait sans cesse les mêmes pièces rajeunies avec une mélodie nouvelle. Vingt, trente, soixante compositeurs s'exerçaient ensemble, tour à tour sur les poëmes d'Apostolo Zeno, de Calsabigi, de Métastase. Presque tous les maîtres ont musiqué le *Demofonte*, l'*Artaserse*, la *Didone*, *l'Olimpiade* surtout, œuvre charmante de ce dernier. C'était une pièce de concours, et la manière dont ils traitaient l'air : *Se cerca, se dice*, le duo : *Ne' giorni tuoi felici*, marquait le rang qui devait leur être assigné parmi les illustres. Bien mieux ! plusieurs se plaisaient à faire le thème en deux et même en trois façons. Piccinni, Sacchini composèrent chacun deux partitions différentes sur *l'Olimpiade ;* Jomelli en écrivit deux sur *Didone*, deux sur *Demofonte* ; Hasse, deux sur *Nitteti*, deux sur *Artemisia*, deux sur *Artaserse* et trois sur *Arminio*.

Ces livrets d'opéras étaient si bien conduits, si bien versifiés et mis en scène, qu'il suffisait de les traduire pour les convertir en tragédies françaises. *Didone*, *Issipile*, *Artaserse*, de Métastase ; *Ipermestra*, de Calsabigi, sont devenus *Didon*, *Zelmire*, *Artaxerce*, *Hypermnestre* sous la main de nos arrangeurs.

La retraite des sopranistes, vers 1800, l'absence de ces foudres de guerre aurait frappé de mort l'*opera seria*, si l'on ne s'était avisé de la restaurer au moyen des drames nouveaux fortement conçus, d'une originalité précieuse, empruntés à notre répertoire, le plus riche qu'il y ait au monde. Nos tragédies, drames, comédies, opéras, vaudevilles, mélodrames, nos ballets mêmes, traduits, ajustés en vers mesurés, bien sonnants,

que en tête, l'épée à la main, furent admises à tenir la place des sopranistes, et la patrie fut sauvée.

Si les mariniers de l'Adriatique improvisent des chants sur les vers épiques de Dante, de Tasse, d'Arioste, c'est que l'épopée même est cadencée en vers chez les Italiens. Ces gondoliers, ces musiciens rustiques moduleraient-ils une seule période sur de la prose rimée dans le goût de celle de tous nos poètes? Je défie la France entière de chanter fidèlement un des quinze ou dix-huit cent mille airs-de-cour, voix-de-ville, chansons, ballades, brunettes, complaintes, odes, cantates, hymnes, lais, virelais, romances, villanelles ou cantiques écrits par ses académiciens et leurs apprentis. Croyez que les paroles ou les notes auraient subi de cruelles entorses dès le second couplet, peut-être même avant la fin du premier. De là vient la récitation burlesque mais rationnelle des acteurs de vaudeville, condamnés à murmurer, fredonner, bredouiller ce qui n'est pas chantable. Lorsqu'un de ces virtuoses sait adroitement rompre la mesure, le rhythme, faisant succéder la voix parlante à quelques intonations musicales, *il dit bien le couplet.* Oui sans doute, il le dit bien, puisqu'il a massacré l'air afin de présenter les mots sans en altérer l'accent. C'est ainsi que toute la musique vocale française devrait être récitée; on saurait du moins ce que veulent dire nos acteurs d'opéra.

Dans un pays où le mécanisme des vers est encore ignoré, le public doit rester insensible à la cadence poétique; chanson, cantique ou romance, il estropie tout. Il n'est point surpris de rencontrer au théâtre les atrocités prosodiques dont il s'est nourri dès l'enfance. Il s'y complaît, il ne suppose même pas que l'on doive, que l'on puisse faire autrement. Un reste de bon naturel, que ses études universitaires n'auront pu détruire, va cependant le porter à dire : — La musique française est fort agréable, mais la musique italienne ravit, enchante, elle a je ne sais quel charme secret qui nous entraîne. » Ce charme, c'est le rhythme, la cadence du poète; c'est une heureuse distribution des paroles, des accents qui prépare, dessine, charpente, décore et soutient l'édifice harmonique.

Musique itàlienne, musique française, ces mots sur lesquels on a disputé, ratiociné pendant plus de deux siècles; ces mots, texte d'un millier de lettres, de mémoires, de pamphlets, de feuilletons écrits, imprimés sur des montagnes de papier; ces mots, que la Discorde a secoués si longtemps sur nos têtes, ont cessé d'être l'objet d'une lutte acharnée depuis que le mal est connu. J'en ai découvert la cause, et j'ai pu réduire la question à ces termes clairs et précis :

La musique italienne est en vers.
La musique française est en prose.

La musique d'*Orfeo* (Gluck), de *Don Giovanni*, d'*Assur rè d'Ormus*, d'*Otello*, de *Lucia*, de *Norma*, est en vers, donc c'est de la musique italienne. Elle procède avec grace, majestueusement ou s'élance au galop sur une large route, que les poètes ont affermie, aplanie. Course au Champ-de-Mars.

La musique d'*Armide* (Gluck), de *Didon*, de *Tarare*, d'*Œdipe à Colone*, de *la Vestale*, de *Guillaume Tell*, est en prose, c'est-à-dire écrite sur de la prose, donc c'est de la musique française. Elle va broncher, trébucher, patauger, tomber dans les broussailles, les roches, les marais, les ravins, que des paroliers ignorants, sans oreille, ont jetés, creusés sur le steppe qu'elle doit traverser. Course au clocher.

On ne saurait imaginer sur quel fumier, sur quel amas d'ordures et d'infamies repose l'admirable partition de *Guillaume Tell*. Les diamants de Rossini, l'étoffe riche, élégante et somptueuse du maître ont couvert les infirmités de Jouy, du manœuvre qu'il s'était adjoint, et notre public n'a pas réclamé contre l'union de tant de misère à l'œuvre merveilleux du génie! Un opéra bati sur de la prose ne pouvait être dit, écouté par des Italiens; leur oreille exercée à la musique des poètes n'a point trouvé son compte, et le chef-d'œuvre rossinien, que l'on desirait ardemment, que l'on aurait voulu posséder, entendre jusqu'à la fin du siècle, n'a pu s'établir au répertoire délabré des théâtres d'Italie.

Voyez s'il faut que le rhythme poétique soit une volonté fa-

tale, un impérieux besoin de notre oreille, puisque le prodigieux *Guillaume Tell* est arrêté par la douane italienne dans un temps de stérilité, de famine. Attribuez encore à l'idiome toscan des miracles de charme et de sonorité ; ne cesse-t-il pas de les produire quand l'artifice du poète vient à lui manquer? Forcés d'ajuster, de rengréner le prosaïsme des paroliers sous une mélodie écrite, imprimée et consacrée, les traducteurs italiens deviennent aussi stupides qu'un Jouy, qu'un Soumet, que toute une Académie française.

Le fils | des dieux, | le successeur d'Alcide. |

Cette ligne flasque, boiteuse et rampante d'*Œdipe à Colone,* où trois pieds répondent à deux, va se changer en un vers excellent, si je lui donne la cadence, la symétrie de temps que l'oreille demande, que la mélodie appelle à grands cris.

Le fils | des dieux, | l'ami | d'Alcide, |

sera chanté par toutes les voix civilisées ; mais il faudra rectifier aussi le motif que le musicien Sacchini a forcément dégradé sur ce point. Le plus adroit couturier, habillant un bossu, ne peut esquiver l'obligation de ménager les cavités nécessaires pour emboiter les mandolines du polichinelle. Toutes les partitions que les maîtres italiens ont écrites pour notre Académie sont des justaucorps modelés sur des bossus, et ne sauraient s'adapter à la taille élégante et toujours bien prise de la poésie toscane. Il faut donc que les opéras ainsi batis s'arrêtent dans un pays de sourds, de maléficiés, dans un pays où leurs difformités hideuses peuvent rester encore inaperçues.

Vous souvient-il d'avoir vu le géant Gulliver sur le dos étendu, jambes et bras liés, garrottés, ayant à chacun de ses poils une chevillette qui l'attache, le cloue à la terre? Ce Gulliver si bien ficelé, muselé par la fourmillière lilliputienne, vous représente à ravir un compositeur italien immergé dans le fatras des paroliers français, et mis en présence d'un triolet tel que celui-ci :

Les cruels Mexicains ferment tous les passages:
Ces tristes rivages
Ne nous présentent plus que les fers ou la mort.

Voilà ce que nos barbouilleurs de l'Institut appellent des *vers lyriques*. Est-il une phrase musicale assez tortue et rabougrie pour s'unir à ce triolet, dont la seconde ligne, trop courte, romprait la cadence de la première et de la troisième, si toutefois cette cadence existait? Il faut nécessairement que le musicien devienne à son tour prosateur, qu'il démolisse, allonge et reconstruise le triolet pour y trouver un simulacre de mesure, qui lui permette de faire marcher à peu près d'aplomb ses choristes. Je vous ai montré l'invention de l'académicien Jouy; nous devons un brevet de perfectionnement à Spontini, qui, dans la position peu commode, il est vrai, de Gulliver, a pu se fabriquer les douze anapestes suivants, dont trois frappent solidement à faux. A chaque verset, une bévue, un casse-cou!

Les cru | els Mexi | cains ferment | *tous* les pas | sa-
ges ces | tristes ri | vages ne | *présentent* | plus,
Ne nous | *présentent* | plus que les | fers ou la | mort.

Tel est l'argot qu'on chante à l'Opéra. Notre cadette Académie ne devrait-elle pas suivre l'exemple de l'aînée, en publiant le dictionnaire du langage qu'elle se fait? Nous saurions alors ce que signifient les mots barbares qui s'élancent par millions de son kaléidoscope de sottises, les mots tels que *fermetou*, *genepré, nenoupré*. Et 200 virtuoses sont rassemblés pour dégoiser, pour accompagner cette rimaille algonquine! Et, naïvement, on a mis cet objet curieux à l'exposition de l'industrie! Quel défi! mais aussi quel triomphe pour l'étranger, s'il avait compris ce que les Parisiens cherchent encore à deviner!

Pour établir un rhythme énergique et rapide, il faut d'abord se débarrasser de nos pluriels féminins: ils donneraient quatre syllabes à la musique lorsqu'elle ne pourrait en employer que trois. Cette quatrième, superflue, féconde en ressauts, ira s'éteindre alors par l'élision à propos ménagée, et vous chanterez vivement, librement, avec toute la confiance, la sonorité, l'aplomb, la vigueur des Italiens et des Allemands:

Les cru | els Mexi | cains ont fer | mé le pas | sa-
ge : O mal | heur c'en est | fait! ce fu | neste ri | va-
ge A nos | yeux n'offre | plus que les | fers ou la | mort.

Faites vibrer, tonner ces vers dans *Fernand Cortez*, vous triplerez l'effet vocal de nos excellents choristes, et l'assistance entière saura ce qu'ils auront dit. Ils chanteront alors, au lieu de perdre leur souffle et leur peine à triturer des mots raboteux, portant à faux, brisés, pilés de telle sorte qu'ils deviennent inintelligibles. C'est l'accent qui fait briller, sonner les mots, qui met au grand jour leur physionomie.

Dans *Robert-le-Diable*, le musicien est aussi devenu poète en ajoutant des insectes monosyllabes, tels que *ô*, *et*, *donc*, *ah*, dans la chanson vénitienne *Fortune à ton caprice*, afin de combler plusieurs temps faux de la prose. Cette *Biondina in gondoletta* qui marchait d'aplomb avec ses vers italiens, clopine maintenant au point qu'elle reste le pied en l'air, et réclame depuis vingt-cinq ans une cadence finale et régulière. C'est encore un de ces gachis que je recommande à la curiosité des amateurs.

Vous plaît-il de mesurer, à l'instant et sans la moindre peine, toute la profondeur de l'abîme qui sépare les vers lyriques de la prose rimée? Jetez les yeux sur les ballets de Butti, de Benserade ; sur les divertissements des comédies de Molière, de Regnard, où des stances italiennes, espagnoles, d'un rhythme excellent, figurent au-dessus, au-dessous de la rimaille française. Voyez, lisez, scandez et jugez.

Vous avez des professeurs de poésie latine, et pas un de nos docteurs en chaire, pas un! n'a reçu la mission de prouver qu'il était possible de faire des vers français, des vers mesurés, réels, que l'on substituerait à l'immonde prose rimée de nos œuvres lyriques. Calomnier, vilipender l'idiome français, est la ressource des eunuques; rejeter sur les défauts méchamment

tales se composent de vers musicaux, formant des quatrains dont les rimes et la mesure sont indiquées avec une rare précision. S'il vous plaît d'ajuster des paroles sur les mélodies destinées au clavier, à l'archet comme à l'embouchure, ces paroles, calquées sur les vers *musicaux*, vous donneront des vers *poétiques* d'un mètre parfait. Ce que je dis est prouvé par les exemples offerts sous les n°s 21 et 107 à 114 des planches. La musique instrumentale a charmé ses auditeurs de tous les pays sans que personne se soit avisé d'établir une distinction entre les œuvres françaises et les productions de l'Italie. Nos virtuoses exécutent, nos amateurs accueillent avec une égale satisfaction les pièces de clavecin de Couperin et celles de Scarlatti, les sonates de violon de Leclair et celles de Corelli, les concertos de Rode et ceux de Viotti, les quintettes d'Onslow et ceux de Boccherini, les ouvertures de Méhul et celles de Cherubini. Il n'existe pas, il ne peut exister deux musiques dans le monde civilisé. La musique française ne saurait être la rivale infortunée de la musique italienne, puisque la constitution de l'une et de l'autre est la même. Elles marchent de pair tant que le clavier, l'archet ou l'embouchure sont leurs interprètes. Mais si vous êtes assez imprudents, assez maladroits pour associer de la prose à cette musique disposée, notée en vers cadencés admirablement; si vous altérez, saccagez, détruisez le rhythme puissant, victorieux de cette musique en lui donnant à traîner des mots filandreux qu'elle ne saurait gouverner qu'en les pulvérisant (témoin les anapestes de Spontini); si les cadences fausses de votre prose viennent déchirer l'oreille que les justes cadences de la mélodie allaient charmer, l'Europe entière va crier haro sur la musique française, et l'accuser hautement des dommages qu'elle n'a point causés, des méfaits dont elle est victime, qu'elle déplore, et dont vous la rendez responsable.

Pourquoi te trouvais-tu, reprit le villageois,
En si mauvaise compagnie?

française, que l'on dit si pauvre, possède un trésor, un diamant, une escarboucle; et ce trésor, c'est son auditoire!... Oui, son auditoire, prodige en 1856! La civilisation doit l'en priver un jour, mais alors nos paroliers, devenus poètes, permettront à nos musiciens de changer de gamme, et de triompher avec les voix comme ils ont fait toujours avec les instruments.

Le palais des Champs-Élysées nous montre la France distribuant des couronnes aux habitants du pays comme aux étrangers. Des prix sont décernés à ceux dont l'ingénieuse et patiente industrie, en faisant germer, prospérer la graisse des bœufs, affranchit les coursiers de ce fardeau nuisible; à ceux qui présentent des ânes bien membrés, bien plantés, dressant de superbes oreilles, comme s'ils flairaient une cantate rimée pour l'Institut. Vous rémunérez ceux qui font rouler à vos pieds la sphère immense d'un potiron; ceux qui vous amènent des coqs d'Inde assez grands, assez forts pour traîner un cabriolet; ceux que l'invention d'une poire, d'une pomme, d'une fraise recommande à l'Académie des gastrolatres. Un virtuose de Beni-Moussa voit avec orgueil la médaille de cent francs appendue au cou de sa truie. C'est à merveille, parfait; on ne saurait trop favoriser la fabrication des biftecs, des pieds de cochon, des volatiles précieux que la truffe doit aromatiser.

Vous encouragez aussi les arts dont les produits sont d'une brillante et noble inutilité; les métaux, les diamants, les perles façonnés en bijoux; le fil, la soie, l'or tressés, tissés en voiles transparents où se dessinent de magiques broderies; les candélabres de cristal, les coupes d'agathe, de mousseline, etc., etc. Vous applaudissez à la conquête des camélias, des cactus, des orchidées; au perfectionnement des paquerettes, des balsamines et des coquelicots; une fortune est promise à celui qui nous donnera le dalia vivement azuré. Quel bonheur! quelle gloire! si nous pouvons un jour passer au bleu ces milliers de pétales d'une entière blancheur! Des récompenses pour les jardiniers fleuristes, pour les peintres, les statuaires et pas une simple médaille pour les poètes favoris d'Apollon,! tandis qu'à Beni-Moussa!...

Tous les arts étaient couronnés aux jeux olympiques, et la poésie y tenait le rang suprême. D'accord, mais Pindare, Simonide, Alcée, Stésichore savaient faire les vers, et la France ne pouvait sans imprudence mettre au concours une denrée que ses indigènes lui refusent obstinément. A cet égard, il sont encore à l'état sauvage, et malades au point qu'ils ne sentent pas leur mal. N'est-ce pas une raison suffisante pour les guérir en les civilisant?

Proposez un prix de poésie, de drame lyrique; un prix noblement digne de cet autre dalia bleu, qu'il faudrait inventer enfin, acclimater en France. Proposez-le ce prix, mettez-le sur jeu franchement. Vous verrez alors si tout un peuple généreux, spirituel doit rester et languir dans l'imbécillité finale de la prose, s'il doit continuer d'être la risée du monde poétique, parce que des impuissants, brévetés, intéressés à la consécration du mal, ne cesseront de bramer que tout est bien, au mieux. Refrain que disaient en chœur les mariniers du Weser, en brisant le premier vapeur de l'illustre et malheureux Papin. 1707.

Mettez sur jeu ce prix; on le gagnera, bien que vos académies soient admises à le disputer; ce prix sera gagné, c'est moi qui vous le dis. L'importun pédagogue dont vos faiseurs tâchent de suivre les leçons, tout en le gratifiant de leurs railleries, ce pédagogue a formé des élèves qui poursuivront l'œuvre magistrale; et, quand ils auront rhythmé le drame d'un opéra, vous irez sans crainte et sans vergogne en commander la musique aux voisins, qui cette fois l'adopteront. L'Italie n'a jamais repoussé les partitions que ses poètes ont pu traduire. Ils s'étaient vainement exercés, escrimés pour changer en vers la rimaille de *Guillaume Tell*, lorsque des *impresarj* désireux, impatients de posséder cette œuvre admirable, se contentèrent de la prose dont six avocats l'avaient affublée en désespoir de cause.

Des maîtres italiens sont mandés pour musiquer nos opéras français, que des virtuoses de toutes les nations exécutent. Nous avons soin d'orner l'œuvre mi-partie de tout ce que la scène a de plus brillant et de plus somptueux. Rien n'est épargné pour

donner de l'éclat à la noce, aux parures de la mariée, sans nous apercevoir que l'héroïne de la fête.... est une guenon. Édition nouvelle du livre de Benserade,

J'en trouve tout fort beau,
Papier, dorure, images, caractère,
Hormis les vers.

Si la musique en prose est tolérée par les Français dans leur opéra sérieux, lourd et trainant, elle a frappé de langueur, de monotonie leur opéra comique. La prose marche en boitant, clopinant, trébuchant, mais elle marche; oseriez-vous la faire galoper? Ces airs, ces duos, ces trios, note et parole, courant à bride abattue, s'élançant à fond de train; ces finales intrigués, d'un si brillant éclat, d'une allure si leste; ces quatuors, ces quintettes, merveilles d'esprit, de verve et de folie, joyaux précieux de l'*opera buffa,* n'ont jamais pu se montrer dans vos opéras comiques. Hérold, Auber auraient fait chanter de la prose, si la prose du *Pré-z-aux-Clercs*, du *Maçon* pouvait être chantée d'aplomb, rapidement et sans accrocs. Un trio charmant, un duo parfait y sont ânonnés, bredouillés à dire d'experts, et le seront jusqu'à ce que la main d'un poète aplanisse la route en détruisant les obstacles de cette course au clocher. Faites mieux encore, traduisez en vers la rimaille entière du *Pré-z-aux-Clercs,* et vous aurez alors un opéra complet, sans rival chez vous, un bijou présentable à vos amis comme à vos ennemis. Cette heureuse transformation fera connaître enfin la musique d'Hérold. Dégagée des atrocités du parolier qui l'embarrassent, la dégradent, elle s'élancera libre, joyeuse, élégante ou passionnée, mais bien sonnante sur tous les points. Voilà comment il faut décrasser, rajeunir, embellir des chefs-d'œuvre, au lieu de les écraser sous le poids des timbales et des trombones.

Toute la vivacité, l'énergie spirituelle et bouffonne de nos gentils virtuoses d'opéra comique est dans leur dialogue parlé, dans leurs gestes, lazzies et grimaces. Comme un Lablache, une Malibran, ils ne peuvent pas être musicalement gais: on les oblige à chanter de la prose.

I

Origine du drame lyrique. — *Le Cantique des Cantiques*, opéra composé par Salomon, roi des Hébreux. — Premières comédies ornées de musique et de chants, fêtes théâtrales représentées en Italie. — Décors, mise en scène. — *Dafne* de Rinuccini, musique de Peri et Caccini. — *Orfeo* de Monteverde, invention de la musique dramatique. — Composition de l'orchestre. — Violons italiens et violons français. — Représentations publiques, immensité des salles, pompe merveilleuse du spectacle. — Poètes, musiciens, virtuoses, architectes, peintres, machinistes célèbres. — *Il Mogliazzo fato da Bogio e Lisa, la Cattrina*, premiers essais d'*opera buffa*. — Saint Philippe Neri invente l'oratoire. — Le drame lyrique en Allemagne, à la Chine, au Pérou, dans l'Inde. — En France, les jeux-partis, les entremets dramatiques, les mystères, etc., sont de véritables drames lyriques. — *Mystère de la Passion* du docteur Jehan Michel. — Dernières représentations de mystères données à Monteux, 1808, à Pernes, 1825 (Vaucluse), à Ober-Ammergau (Bavière), 1850.

En 1430, les Italiens, que la plus vive et la plus noble émulation portait vers les arts ; les Italiens, fiers de leurs premiers succès, songèrent à rétablir ces spectacles superbes qui jadis avaient fait les délices de la Grèce et de l'empire romain. On savait qu'une tragédie se composait d'une action dramatique, récitée en vers élégants et pompeux, et que la musique, la danse, la peinture, l'art du machiniste, venaient lui prêter des secours précieux. Les érudits, les artistes consultent les ouvrages des anciens et suivent leurs traces pas à pas. Après avoir cherché longtemps, au lieu de la tragédie grecque, on trouve

l'opéra. Tel Christophe Colomb, allant à la découverte du Cathay, de Cipangu, trouva l'Amérique.

Le père Ménestrier donne au drame lyrique une origine beaucoup plus reculée, en attribuant aux Juifs cette admirable invention. *Le Cantique des Cantiques,* sur lequel saint Bernard a composé huitante-six sermons, qui font aujourd'hui partie de ses œuvres ; *le Cantique des Cantiques* serait, d'après le jésuite Ménestrier, un opéra composé par Salomon et représenté pour la solennité de ses noces avec la fille d'un pharaon. Ménestrier s'appuie sur l'autorité de saint Jérôme, dont il rapporte les paroles traduites d'Origène : — *Epithalamium, libellus* (1), *id est nuptiale carmen, in modum mihi videtur dramatis à Salomone conscriptus, quem cecinit instar nubentis sponsæ.* MÉNESTRIER, *des Représentations en musique, anciennes et modernes,* p. 23.

Les premières pièces ornées de musique eurent pour objet les mystères ; c'était se conformer aux intentions du fondateur. *La Conversione di santo Paolo,* drame informe, ébauche lyrique, dont Francesco Baverini compose la musique, est mise en scène à Rome, en 1440, sur une place publique ; d'autres lui succèdent, et toujours sur des sujets tirés de l'Écriture sainte. Les mélodrames profanes arrivent plus tard, vers 1475. On cite à cette époque l'*Orfeo* d'Angelo Poliziano, une tragédie avec chœurs, exécutée à Rome en 1480, dont le cardinal Riario, neveu de Sixte IV, avait fait les paroles. Le pape Clément IX écrivit sept livrets d'opéras. Tout n'était pas chanté dans ces ouvrages.

En 1500, les papes avaient un théâtre à décorations, à machines ; et, lorsque le cardinal Bertrand de Bibbiena y fit représenter, devant Léon X, *la Calandra,* comédie, on admira les peintures de Peruzzi : La science du décor, des machines sem-

---

(1) Voyez-vous ce mot *libellus,* que les paroliers français m'accusent hautement d'avoir mis en lumière, dans le but d'offenser leur amour-propre irritable et burlesque ? Voyez-vous ce terme, que l'on dit injurieux, ce terme *livret,* estampé depuis trois mille ans sur le titre d'une pastorale écrite par Salomon, roi des Hébreux et généralissime de tous les paroliers de l'univers ? Si l'on ose renouveler encore une semblable accusation, Origène et saint Jérôme seront prêts à me défendre.

bla naître comme par enchantement; la magnificence et la variété des changements de tableaux que l'on employa tiennent du prodige. C'est ce que Brantôme appelle des *feintes*. (1).

Léon X fut un pape infiniment précieux pour l'art dramatique. Il avait fait transporter de Florence à Rome les acteurs, les costumes et les décorations de *Nicia*, comédie de Machiavel, pour en donner le divertissement à sa cour. Ce pontife aimait le faste et la représentation; Guicciardini affirme qu'il dépensa plus de cent mille ducats pour la cérémonie de son exaltation en 1513. Il voulu être couronné le même jour qu'il avait perdu la bataille de Ravenne et la liberté, l'année précédente. Il monta le cheval turc qui le portait à Ravenne, et dont il paya la rançon aux Français. Comme il avait la tête remplie des magnificences de l'ancienne Rome, des journées triomphales des consuls et des empereurs romains, il voulut renouveler ces beaux spectacles. Il fut si bien servi dans ce dessein, qu'on n'avait point vu depuis l'irruption des Goths une pompe égale à la sienne.

Peruzzi (Balthasar) sut allier la science de la perspective à celle de l'architecture en créant un nouveau genre, l'architecture feinte. Titien, conduit par Vasari au palais de la Farnesina, fut tellement trompé, séduit par le relief apparent des ornements et des profils peints, qu'il se fit donner une échelle pour désenchanter ses yeux par le toucher, bien que son guide l'eût averti. Cette impression est encore éprouvée par tous ceux qui visitent les mêmes lieux. Les nombreux travaux de décoration confiés à Peruzzi pour les fêtes données à Julien de Médicis, et pour les représentations de *la Calandra*, firent parvenir Balthasar à ce degré d'habileté. Dès son début en cette branche de l'art non encore exploitée, le peintre va si loin qu'il ne laisse plus rien à faire. Telle est l'opinion de Vasari.

---

(1) — Au paintre qui a fait les finctes pour jouer le mistère de la passion, vingt livres tournois. » Compte de Jehan Gruel pour les frais de mise en scène de *la Passion*, mystère en huit journées, représenté, pendant les premiers mois de 1507, au château d'Amboise.

— Peruzzi, dit cet historien, s'acquit d'autant plus d'honneur par ses décorations de théâtre que cet art était encore ignoré, vu la désuétude dans laquelle étaient tombés le talent et le gout de la poésie et de la représentation dramatique. Mais les décorations dont il s'agit, pour avoir été les premières, ne furent pas moins le modèle et le régulateur de celles que l'on fit depuis. On a peine à concevoir avec quelle habileté notre décorateur, dans un espace si resserré, put représenter un si grand nombre d'édifices, de palais, de portiques, d'entablements, de profils, tout cela d'une telle vérité que l'on croyait voir les objets réels, et que le spectateur, devant une toile peinte, se croyait transporté au milieu d'une place véritable, tant l'illusion était portée loin. Balthasar sut aussi disposer afin de produire ces effets, avec une intelligence admirable, l'éclairage des chassis, ainsi que toutes les machines qui se rapportent au jeu de la scène. »

Peruzzi, peintre et grand architecte italien, fut donc le créateur de la perspective pratique et de la décoration théâtrale des temps modernes.

Julien de Médicis, frère de Léon X, ayant été proclamé citoyen romain, cette solennité fut accompagnée de jeux publics, et, sur un théâtre immense, construit exprès dans la place du Capitole, on représenta deux jours de suite une comédie de Plaute, *Pœnulus*, dont la musique et l'appareil excitèrent l'admiration générale.

Merulo (Claudio), organiste de Saint-Marc de Venise, composa la musique d'un drame de Cornelio Frangipani, qui fut mis en scène à Venise, dans la salle du grand conseil, devant Henri III, roi de France, 1574. Cette pièce n'avait d'autre titre que celui de *tragedia*. La musique de Merulo fut trouvée superbe, et la fête d'une piquante nouveauté. En donnant leur premier opéra sous le nom de *la Pastorale en Musique*, Perrin et Cambert, dirigés par le cardinal de la Rovère, n'avaient-ils pas suivi cet exemple?

Quelques fragments d'*Aretusa*, de *il Sacrifizio*, furent applaudis à la cour de Ferrare, vers 1550. *Il Combattimento d'Apolline col Serpente*, monodrame de Giulio Caccini, fut le plus bel ornement des noces de Ferdinand de Médicis avec Christine

de Lorraine, célébrées à Florence. Garin de Tolède, vice-roi de Sicile, déploie un luxe inouï pour la mise en scène de l'*Aminta* de Tasso, d'une autre pastorale de Transillo. Elles étaient accompagnées d'intermèdes et de chœurs, musiqués par le jésuite Marotta. Toute cette musique était dans le genre madrigalesque, gracieuse parfois, mais d'une placidité constante et sans passions, quelle que fût l'expression des paroles. (PLANCHES, B.) C'était du contre-point, et les symphonistes exécutaient les mêmes parties que les acteurs chantaient sur le théâtre. Emilio del Cavaliere, célèbre musicien de Rome, réussit à donner une allure moins lourde à ces madrigaux dramatiques, mais il ignorait l'art de débiter rapidement les paroles au moyen du récitatif. Toutefois la tentative de ce maître fit grand bruit en Italie et fixa l'attention de Jean Bardi, comte de Vernio. Parmi les artistes qui se réunissaient en son palais, à Florence, on distinguait Vincent Galilei, père du célèbre astronome, Mei et Caccini. Le contre-point introduit au théâtre les révoltait; ils voulurent remonter à la diction musicale des Grecs, et trouvèrent le récitatif.

Pierre Strozzi, Jacques Corsi, seigneurs florentins, partagent la noble ambition de leur compatriote Bardi; et, concevant de grandes espérances au sujet du drame chanté, s'efforcent de l'amener à son plus haut degré de perfection. Afin d'y parvenir ils choisissent Ottavio Rinuccini, le meilleur poète de l'époque, et Giacomo Peri de Florence, Giulio Caccini, musiciens du plus grand mérite, et les engagent à composer pour eux un opéra, *Dafne*, que l'on exécute à Florence, en 1597, dans le palais Corsi. La conduite de la pièce et la beauté de la musique le firent considérer comme un chef-d'œuvre (1). C'est sur ce modèle que les mêmes auteurs, proclamés avec raison les créateurs du genre, composèrent leur opéra d'*Euridice*, représenté publiquement à Florence, à l'occasion du mariage de Henri IV, roi de

---

(1) Remusiquée par da Gagliano (Marco), cette *Dafne* fut représentée à Mantoue, en 1608. La partition de cet ouvrage, in-2, publié par Cristoforo Marescotti, à Florence, est à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

France, avec Marie de Médicis (1), en 1600. Les mêmes auteurs donnèrent ensuite *Il Ratto di Cefalo* (2), et Peri, tout seul, *Arianna* (Planches, nos 8, 9, 15).

Les cinq actes d'*Euridice* sont terminés chacun par un chœur; Tircis y chante des stances anacréontiques, précédées par un prélude instrumental; le dialogue est débité sur les tenues de la basse. Voilà donc l'ouverture, le chœur, l'air, le récitatif, les préludes, les ritournelles, inventés, employés dès le premier âge du drame lyrique réel et complet : les partitions de *Dafne*, d'*Arianna*, de *Cefalo*, de *Medusa*, de *Santa Ursola*, etc., l'attestent encore. L'art du chant était à peu près inconnu; des instruments imparfaits, gouvernés par des musiciens inhabiles, ne permettaient pas de tenter des effets hardis; malgré tant d'obstacles, un enthousiasme général, merveilleux accueillit l'opéra.

Peri nous a conservé les noms des amateurs qui chantèrent, accompagnèrent *Dafne*, pastorale.

AMINTA,	François Razi, gentilhomme d'Arezzo.
ARCETRO,	Antoine Brandi.
PLUTONE,	Melchior Palantrotti.
DAFNE,	Jacques Giusti, jeune garçon de Lucques.

ORCHESTRE.

Clavecin,	Jacques Corsi.
Chitarone,	Don Garzia de Montalvo.
Lira,	Jean-Baptiste *del Violino*.
Grand luth,	Jean Lapi.

(1) Rinuccini s'etait mis en tête que Marie de Médicis l'aimait. Il la suivit en France, et fut assez étourdi pour confier ses espérances ridicules à quelques personnes. Les railleries que l'on en fit l'obligèrent enfin à retourner en Italie. Henri IV l'avait nommé gentilhomme de sa chambre.

(2) Les frères Parfaict, en leur *Histoire du Théâtre Français*, tome IV, page 117, attribuent le livret de ce drame lyrique à Nicolas Chrestien, sieur des Croix. La dédicace que le sieur des Croix en fit à Louis XIII, alors dauphin, prouve qu'il en est réellement l'auteur. Rinuccini, sans doute, avait traduit en vers italiens l'ouvrage du parolier français, ayant pour titre *le Ravissement de Céphale*.

Monteverde paraît, et renverse de fond en comble le système d'harmonie de ses devanciers (Planches, 5); audacieux novateur, en établissant la tonalité moderne, il crée l'accent expressif, dramatique. (Planches, 25.) Ce maître invente le duo vocal et scénique; il affranchit la symphonie de l'état servile dans lequel on l'avait retenue jusqu'alors. L'orchestre prend part au drame, il devient personnage : Monteverde lui donne un rôle en introduisant le rhythme dans les parties qu'il lui destine. La musique se composait, à cette époque, d'harmonie et d'un peu de mélodie; le rhythme, cette troisième et victorieuse puissance musicale ne s'était montré que dans les airs de ballets et quelques pièces vocales de l'école française.

On employait alors un grand nombre d'instruments qui ne sont plus admis dans la symphonie, pour en changer, selon l'expression diverse des morceaux de musique. Chaque personnage dramatique avait son orchestre particulier, qu'on lui donnait, d'après le sentiment que sa voix devait exprimer. Ce moyen excellent servait à varier les jeux de la symphonie : il annonçait le retour du personnage que l'on avait déjà vu, faisait succéder les groupes de trompettes aux sons filés des violons, aux harpéges des luths, des téorbes, des guitares, à la douce mélodie des flûtes et des musettes. La partition de l'*Orfeo*, de Monteverde, 1608, fait connaître la composition de l'orchestre qui l'exécuta.

On y voit les parties de deux clavecins,
Deux lyres ou grandes violes à treize cordes,
Dix dessus de viole,
Trois basses de viole,
Deux contre-basses de viole,
Une harpe double (à deux rangs de cordes),
Deux petits violons à la française,
Deux grandes guitares,
Deux orgues de bois,
Quatre trombones,
Un jeu de régale (petit orgue),
Deux cornets,

Une petite flûte,
Un clairon,
Et trois sourdines (1).

Ces instruments sonnaient par groupes séparés, attachés à chaque personnage, à chaque chœur d'un caractère différent. Ainsi les contre-basses de viole accompagnaient Orphée; les dessus de viole Eurydice; les trombones Pluton; le jeu de régale Apollon. La petite flûte, les cornets, les sourdines, le clairon, sonnaient avec le chœur des bergers, etc. Le chant de Caron, soutenu par deux guitares, est ce que je trouve de plus singulier dans ces associations instrumentales et vocales.

Les *petits violons à la française* que Monteverde emploie et désigne ci-dessus, étaient à quatre cordes, montées par quintes, de *sol* à *mi*, pareils à ceux dont on use maintenant dans tous les orchestres. Les violons italiens étaient alors un peu plus larges que les nôtres; ils portaient cinq cordes montées par quartes de *la* en *fa*. L'air nº 26 en donne la preuve complète; vous y voyez un solo de violon, concertant avec la voix dans un air en *ut* de l'*Eritrea* de Cavalli, s'arrêter sur le *la* grave, tandis que l'oreille demande vivement le *sol*, attaqué sur-le-champ par la voix sans qu'elle ait reçu le ton de cette dominante.

Les *ut* à l'aigu (Planches, nº 2), que l'on rencontre dans les airs du *Ballet comique de la Royne,* 1581, étaient pris naturellement, par les violonistes de Baltasarini, avec le quatrième doigt, sur la chanterelle *fa*, sans extension.

Il faut nécessairement régler l'accord d'un instrument à archet sur une de ses cordes sonnant à vide. Cette corde, mise au ton donné par le diapason, devient le type sur lequel tout le système de l'accord est établi. La deuxième corde fut toujours choisie par les violonistes pour donner ou prendre le ton. Cette

(1) On avait alors une sorte de trompette, à sons voilés et sourds, qui portait le nom de *sourdine*.

Adieu sourdines et clairons,
Puisqu'en paix nous en retournons.

Les Adieux de la misérable guerre civile advenue en France, chanson; 1578. Serres dit, en son Inventaire : *sans trompette, sans sourdine.*

deuxième corde sonnant *la* sur les violons français, notre diapason, lame d'acier ou sifflet, sonne aussi *la*. Cette deuxième corde sonnant *ut* sur les violons d'Italie, le diapason de ce pays a dû sonner *ut*, comme il le sonne encore. Voilà pourquoi Rubini, voulant donner le ton à l'orchestre de Ventadour, tirait de sa poche un sifflet d'ivoire, nommé *corista*, faisant sonner l'*ut*, au grand ébahissement des violonistes, obligés de doigter leur deuxième corde afin d'obtenir cet *ut*, que leur instrument ne possédait point à vide.

Rien, dans les arts, ne se fait par caprice ou par hasard; tout procède inévitablement d'un principe établi dès longtemps. Le sifflet de Rubini m'a souvent préoccupé; j'ai fini par dégager l'inconnue des nuages dont elle s'enveloppait. Cherchez et vous trouverez.

Je crois avoir démontré que les anciens violons d'Italie étaient armés de cinq cordes, montées par quarte de *la* en *fa*, ayant pour intermédiaires *ré, sol, ut*, cet *ut* concluant ! note du diapason.

Voyez d'ailleurs, au musée du Louvre, le tableau de Lionnelle Spada, n° 255, représentant un concert; ce peintre italien, qui vivait de 1576 à 1620, y montre un musicien jouant du violon à cinq cordes.

Représentée à Venise en 1652, l'*Eritrea* de Cavalli offre de grands rapports avec l'*Orfeo* de Monteverde, à l'égard des combinaisons des instruments de l'orchestre. Planches, 26 à 31.

Keiser, un des plus illustres maîtres de l'école allemande, se fit remarquer aussi par les effets obtenus au moyen de certaines associations d'instruments d'une piquante originalité. Tantôt il n'a pour orchestre que la basse, le clavecin et des *pizzicati*, ou bien le simple quatuor; d'autres fois, des hautbois seuls accompagnent la voix, ou c'est une flûte douce et des violes. Gerber cite un air : *Vieni a me, caro oggetto*, soutenu par un violon concertant, un autre par un hautbois avec la basse. On ne peut s'empêcher d'admirer les ressources que le compositeur tirait de si faibles moyens. Keiser a placé 49 airs dans son opéra de *Frédégonde*, et tous ont un effet particulier résultant de cette originalité de combinaisons.

Lorsque le drame lyrique prit naissance en Italie, cet heureux pays était déjà riche des œuvres immortelles de ses peintres, de ses statuaires, de ses architectes. Il montrait avec orgueil le talent et les inventions de divers peintres de décors et machinistes célèbres qui succédèrent à Girolamo Genga, à Baldassare Peruzzi, architecte et mathématicien. L'Italie possédait plusieurs peintres quadratoristes fort habiles, tels que Ferdinando da Bibbiena, Angelo-Michele Colonna, de Côme, élève de Dentoni, Agostino Mitelli, de Bologne, le chevalier d'Arpino, architecte et peintre insigne. Elle ne voyait point hors de ses frontières une Sallé, un Noverre, un Vestris, un Hilverding; elle envoyait ses danseurs par delà les monts, et les Français mêmes passaient les Alpes afin de venir apprendre à baller. Ses Peri, Corsi, Monteverde, Soriano, Emilio del Cavaliere, Cesti (Marcantonio), Giovanelli, Cavalli, étaient alors ce que furent plus tard les Scarlatti, Pergolese, Jomelli, Piccinni, Gluck, Paisiello, Mozart, Cimarosa, Méhul, Cherubini, Beethoven, Rossini, Hérold, Weber, Auber, Mendelssohn. Quel honneur pour l'Italie d'avoir été le berceau d'un spectacle aussi merveilleux.

Venise, Bologne, Rome, Turin, Naples, furent les premières villes où l'opéra s'établit. Devenu maître de chapelle de Saint-Marc à Venise, Claudio Monteverde, auteur de la musique de l'*Arianna,* dont Rinuccini avait fait le poème, s'empressa de faire connaître le drame lyrique aux Vénitiens, et ce fut avec une telle magnificence de mise en scène, que la renommée en proclama les prodiges au delà des monts. Le nouveau spectacle fut d'abord essayé dans les palais des nobles hommes; les théâtres publics l'offrirent bientot à la foule des amateurs. C'est à Venise que l'on exécuta l'*Andromeda* de Benedetto Ferrari, de Reggio, en 1637, *il Pastore d'Anfriso; la Divisione del Mondo*, de Giulio-Cesare Corradi, fut représentée avec une telle splendeur que les étrangers accoururent de toutes parts à Venise pour admirer cette nouveauté. On reprit à Bologne l'*Euridice,* de Rinuccini, dont l'*Arianna* parut à Rome. Crescimbeni fait l'éloge de l'*Adone* composé par un cardinal. Plus tard le chevalier Filippo Acciajoli produisit ses inventions merveilleuses dans

la même ville. Poète, musicien, architecte, peintre, machiniste, et grand seigneur, rien ne lui manquait pour construire une salle, équiper un théâtre, où figuraient des opéras dont il avait fait les paroles et la musique.

Turin se distingue en 1628 par la représentation brillante et somptueuse du *Vascello della Felicità* et de l'*Arione*. Avant de posséder un drame lyrique chanté d'un bout à l'autre, Naples et la Sicile applaudirent une *festa teatrale* composée de danses, de musique et de machines exécutée en 1639 sous le vice-roi Ferrante Afan de Ribera dans la salle du palais royal de Naples. Parmi les premiers mélodrames applaudis en cette ville, on distingue *Deidamia* de Scipione Erico, de Messine, redite à Venise en 1644; *il Pomo di Venere* de Antonio Basso de Naples, 1645; et *Ciro* de Giulio-Cesare Sorrentino de Naples. Les ducs de Mantoue et de Modène se signalèrent par la magnificence de leurs spectacles en musique, ils se disputaient les chanteurs des deux sexes et les payaient énormément.

Chiabrera, Testi méritent seuls d'être cités parmi les poëtes lyriques de cette époque, où les entrepreneurs et les princes pensaient d'abord à se pourvoir des meilleurs peintres de perspective, des compositeurs, chanteurs, symphonistes les plus habiles, et ne prenaient aucun souci de la poésie. *Il Rapimento di Cefalo*, *l'Amore sbandito* firent honneur à Chiabrera. Giulio Rospigliosi, cardinal, ensuite pape sous le nom de Clément IX écrivit des livrets d'opéras sur des sujets chrétiens ou moraux, qui furent mis en musique, en scène, sous le pontificat d'Urbain VIII, tels que *la Comica del Cielo*, *la Vita umana*, *san Bonifazio*, *dal Male il Bene*, *Chi soffre spera*, *il Palazzo incantato*, *l'Armi e gli Amori*.

Santa Ursola, *Flora*, *Medora*, d'Andrea Salvadori, furent applaudis vers 1628 à Florence où le grand duc de Toscane les fit représenter avec pompe. Ces ouvrages durent une bonne part de leur succès à la voix délicieuse, au rare talent de Vittorio de Spolette, acteur et chanteur merveilleux, *quo nemo neque nostra; neque patrum memoria toto orbe terrarum praestantior est auditus.* (Pinacoteca dell' Eritreo.)

On admirait à la même époque, pour la voix et l'art de la gouverner Campagnuola, Angelucci et Gregorio.

Ottavio Tronsarelli, de Florence, composa tout exprès *la Catena di Adone*, favola boschereccia, à l'occasion d'une dispute élevée entre deux chevaliers d'un haut rang, G. G. Aldobrandino et G. D. Lupi, au sujet du mérite de deux cantatrices fameuses. Il s'agissait de constater laquelle devait être placée audessus de sa rivale, sous le double point de vue de la voix et du talent. Checca della Laguna était l'une de ces virtuoses, on la nommait ainsi parce qu'elle habitait sur le bord d'une lagune. Margherita Costa, qui lui disputait la palme, était célèbre pour son chant et son esprit (1), mais trop connue pour le trafic honteux qu'elle exerçait dans la ville. Dans ce drame lyrique, les parties avaient été combinées de telle sorte que l'une et l'autre rivale pouvait y briller. Ce combat de deux cantatrices inspirait le plus vif intérêt; il n'eut pas lieu pourtant. La princesse Aldobrandino y mit opposition, ne voulant pas qu'une *mezzana* parût sur son théâtre; et *la Catena di Adone* fut chantée par deux sopranistes dans le palais du marquis Evandro Conti a' Monti. L'œuvre de Tronsarelli n'en fut pas moins applaudie; le chevalier d'Arpino en avait ordonné, peint les décorations. On reprit cette pastorale en 1648, à Bologne, dans la salle Malvezzi.

Vous voyez que les sopranistes, chanteurs à voix artificielle, s'exerçaient alors dans le drame lyrique. Déjà connus par les anciens, ils se montrèrent en Italie dès la fin du XIIe siècle, et chantèrent dans les églises. Vers 1520, on en comptait six dans la chapelle de l'électeur de Bavière, dirigée par Orland de Lassus. Le premier qui fut engagé pour la chapelle du pape, en 1601, s'appelait *Rossi;* le dernier que l'on ait entendu sur la scène est Velluti, 1829. Très nombreux en 1645, les sopranistes figuraient sur tous les théâtres d'Italie. Piccinni, Rivani, Melone, qui vinrent à Paris en 1660 pour les représentations d'*Ercole amante*, ceux qui les avaient précédés en 1647 étaient des virtuoses de

(1) Elle avait fait représenter *il Martirio di santa Cecilia*, et plusieurs autres drames.

ce genre. Les rois de France en ont, depuis lors, conservé six dans leur chapelle-musique. Albanèse y brillait en 1774, et Josefini chantait encore la partie de soprane aux Tuileries du temps de Charles X.

Avant de vous conter, de vous montrer les prodiges des sopranistes, j'emprunterai quelques vers à Marmontel. L'auteur de *Polymnie* nous dit que ces virtuoses encore enfants,

Flattés par elle, innocents, peu sensibles
A leur malheur, ils croissaient dans le sein
De la déesse en émules paisibles,
Et s'élevaient autour d'un clavecin.
L'art de saisir l'infaillible justesse
D'un son donné par ces fibres d'airain,
L'art d'égaler, de passer en vitesse,
L'ivoire agile où voltige la main,
De parcourir cette échelle brillante
Que la nature a marquée au compas,
D'y reposer la voix à chaque pas,
Mais pleine, égale et jamais vacillante;
L'art plus exquis de fléchir à son gré
Tous les accents d'une voix accomplie,
Et d'exprimer, dans son juste degré,
Le sentiment dont une ame est remplie,
Cet art magique, et qui semble inventé
Pour ajouter un charme à la nature,
D'un nouveau monde animer la peinture,
Et de l'oreille à l'esprit enchanté
Faire passer une douce imposture,
Est le secret depuis longtemps voilé,
Qu'à ses enfants la muse a révélé.

Polymnie, Chant II.

Catarina Martinella, de Rome, la célèbre Archilei, Francesca Caccini (1), Giulia et Vittoria Lulle, la Moretti, Adriana Baroni,

---

(1) Fille de compositeur de ce nom, ayant elle-même écrit la partition de *la Liberazione di Ruggiero dall' Isola d'Alcina*, opéra représenté sur le théâtre de Florence, en février 1625. Cette œuvre remarquable, très-bien imprimée en ca-

de Mantoue, et sa fille Leonora, sont des cantatrices de l'ancien temps, qui peut-être valaient mieux encore que Margherita Costa et Checca della Laguna.

Les dessins des décorations de théâtre peintes par Neroni furent gravés et publiés en 1579. Chiarini, Aldrovandini, Buffagnotti, Giuseppe Galli Bibbiena et plusieurs autres maîtres mirent au jour leurs œuvres du même genre, et Ferdinando Galli Bibbiena donna les règles de la perspective, que l'on devait observer en présentant les édifices par leurs angles.

Aristotile, Leoni, Timante Buonaccorsi, Lancia, Monaldo, Vannocci, Tribolo, Girolamo Carpi, de Ferrare, se signalèrent aussi dans l'art d'équiper le théâtre et de peindre les décorations.

Buonamico Cristofano, dit *Buffalmacco*, peintre florentin, dont Boccace nous a conté les facéties, avait représenté l'enfer pour une fête de la confrérie de San-Friano. Ses machines formidables reposaient sur une file de barques amarrées au pont de la Cartaja, alors en bois. La foule immense, qui vint admirer les merveilles diaboliques, chargea le pont de telle sorte qu'il s'écroula, précipitant les curieux dans les flammes de l'enfer, pour les rafraichir ensuite au milieu de l'Arno. Le peintre, fort heureusement, courait vers son atelier y quérir un outil, lorsque la chute du pont vint effondrer l'édifice. 1304.

Le célèbre sculpteur, architecte et machiniste Brunelleschi représenta le paradis avec plus de bonheur à Florence, pour la fête de *l'Annunziata*.

Il Paradiso con tutti li sette planett che girano est un drame festival de Gerardo Borgogni, dont Léonard de Vinci, peintre et mécanicien illustre, inventa les machines et peignit les décors.

La Natale d'Ercole, drame festival de Michel-Ange Buonarotti, jeune.

Les mystères, les représentations de la vie d'un saint, les *vangeli*, faits tirés de l'Évangile, les ballets, les *feste teatrale*, où la

---

ractères typographiques, par Pierre Cecconcelli, à Florence, est dans la bibliothèque de M. Farrenc.

poésie, la musique, les décorations et parfois la danse étaient réunies avaient précédé l'opéra de deux siècles. Giovanni Sulpizio, dédiant ses *Note sopra Vitruvio* au cardinal Raffaele Riario, neveu de Sixte IV, s'attribue la gloire d'avoir enseigné le premier à représenter, à chanter des mélodrames sur des sujets profanes. *Agere et cantare primi hoc ævo docuimus.* 1480.

Dans la *farsa* ou *festa teatrale* du fameux Jacopo Sannazaro, que le prince de Calabre fit exécuter à Naples, dans son palais, en 1492, avec un grand appareil de machines et de décorations, le chant et la symphonie étaient employés. Sur le livret de cette *farsa*, après la deuxième scène, on lit : — Quand elle eut fini, la Foi rentra dans le temple, qui fut à l'instant porté vers l'autre bout de la salle. Vint ensuite la Joie vêtue élégamment, avec trois suivantes qui jouaient de la cornemuse, de la flûte et du rebec. La Joie chantait en s'accompagnant de la viole, *accordando ogni cosa soavemente.* »

Parmi les musiciens qui, les premiers, se signalèrent dans le drame lyrique, se distingue Alfonso dalla Viola, de Ferrare, qui, vers 1555, mit en musique *il Sacrifizio* d'Agostino Beccari. Alfonso donne, en 1563, *Aretusa,* dont Alberto Lollio avait fait le livret; en 1567, *lo Sfortunato*, paroles d'Agostino Argenti. Ces deux derniers ouvrages furent exécutés en présence d'Alfonso II d'Este, duc de Ferrare.

Alessandro Strigio, gentilhomme, et Cristofano Malvezzi, maître de chapelle du grand duc de Toscane, mirent en musique un intermède que l'on intercala dans *l'Amico fido,* comédie de Jean de Bardi. Parmi les compositeurs de ce temps, on cite encore Giovanelli et Teofilo.

Emilio del Cavaliere, de Rome, écrivit la musique de *la Disperazione di Fileno*, de *il Satiro*, en 1590 ; de *il Giuocco della Cieca*, en 1595, sur les paroles de Laura Guidiccioni Lucchesini, dame virtuose de Lucques, auteur de ces trois pièces exécutées devant le grand duc de Toscane. *La Rappresentazione d'Anima e di Corpo,* du même Emilio del Cavaliere, fut chantée à Rome en 1600. Planches, 11.

Li Gieus de Robin et de Marion, d'Adam de la Halle, 1285;

li Gieus du Pèlerin, que l'on attribue à Jean Bodel d'Arras, 1287, petits drames parlés et chantés; les Jeux-partis des troubadours, présentent une conformité de titre, qui n'est pas sans intérêt historique avec *il Giuocco della Cieca* d'Emilio del Cavaliere.

Le mot *ciacona* que l'on écrivait anciennement *ciecona*, *chaconne* en français, dont nos érudits ont en vain cherché l'origine parce qu'ils n'osaient pas s'arrêter à *chanson d'aveugle*, trouve ici naturellement son étymologie. La *ciecona* peut fort bien être un air de chant ou de ballet introduit avec succès dans *il Giuocco della Cieca*, air que l'on aurait désigné par un nom se rapportant à l'opéra qui l'avait mis au jour. N'avons-nous pas vu *la Çifolella*, contredanse de Cifolelli, gravée en Italie vers 1745, prendre le nom de *Carnaval de Venise*, lorsque R. Kreutzer la fit entendre, en 1816, dans le ballet qu'il donna, sous le même titre, à Paris? Ornée de variations d'une merveilleuse audace, *la Cifolella* avait fait le tour de l'Europe avec Paganini; mais sa joyeuse et simple mélodie était restée dans l'oreille et le cœur des Vénitiens qui la chérissaient. Rossini s'en empara, la fit murmurer *a mezzo tuono, con dolcezza;* et par une adroite galanterie, éveilla des souvenirs charmants, caressa l'amour-propre des Vénitiens, et sut exciter, conquérir toutes leurs sympathies. Un tonnerre d'applaudissements éclata lorsque le public reconnut, sous le masque, l'espiègle *Cifolella* se glissant au milieu d'une scène d'horreur, de larmes et de désespoir. Tant la musique se montre complaisante et prête à dire, *sempre bene*, tout ce qu'on veut lui faire dire. Voyez *Semiramide, Giorno d'orror e di contento,* dans le duo : *Ebben! a me ferisce.*

A l'imitation des anciens, qui faisaient arriver le chœur pendant les entr'actes de leurs drames, les Italiens exécutèrent d'abord des madrigaux et des chansons placés en même lieu. Ces intermèdes chantés au repos, et qui n'étaient amenés et liés par aucun dialogue, n'obtinrent pas longtemps la faveur du public. La *Flora* d'Alamanni, *il Granchio, l'Écrevisse*, de Salviati, *la Co-*

pour ces joyeuses comédies, firent imaginer quelque chose de mieux. *Il Mogliazzo fatto da Bogio e Lisa, la Cattrina,* atto scenico rusticale, de Francesco Berni, produits à Florence en 1567, eurent d'autant plus de succès qu'une action dramatique, simple, à deux ou trois personnages, se déployait en ces intermèdes harmonieux. C'était l'aurore de l'*opera buffa*, un reflet de *li Gieus de Robin et de Marion*, un prélude heureux de *la Gallina perduta*, de Francesco Ercolani, qui mit bientot l'Italie en rumeur, de *la Serva Padrona* que l'Europe entière salua d'un cri d'admiration.

Plus de cent operettes de ce genre avaient précédé *la Serva Padrona* (1730). Destinées d'abord à figurer dans les entr'actes des comédies, on les montra plus tard au milieu d'une *opera seria*.

I Pazzi Amanti, comédie pastorale de Enea Piccolomini, musique d'un auteur inconnu, représentée le 25 avril 1569, à Venise, dans le palais Grimani; *l'Anfiparnasso*, Commedia armonica, dont Orazio Vecchi avait fait les paroles et la musique, produite à Modène en 1594, imprimée à Venise trois ans après; *il Giuocco della Cieca*, d'Emilio del Cavaliere, 1595, sont encore des essais d'*opera buffa*.

Le style madrigalesque dont Orazio Vecchi fit une application maladroite à la comédie, y parut plus lourd et plus monotone que dans l'*opera seria*. *L'Anfiparnasso* nous présente Brighella, Pantalon, Pirolin, un matamore castillan, personnage obligé de toutes les farces de cette époque. L'italien, l'espagnol, le bergamasque, le bolonais, l'hébreu même y sont mêlés dans le dialogue. Une citation suffira pour montrer la conception de cette parade insipide, et que l'on applaudit, tant le drame lyrique offrait de séductions à ses premiers auditeurs! Pantalon querelle Pirolin. Ce valet gourmand, au lieu de se rendre à

Eh bien! au lieu de deux interlocuteurs pour chanter cette scène bouffonne, Vecchi se sert, comme dans tout le reste de la pièce, d'un chœur formé de sopranes, contraltes, ténors et basses, qui dit alternativement les paroles des deux personnages.

A l'époque où des auteurs facétieux inventaient l'opéra bouffon, un saint que l'Église révère formait, créait l'opéra religieux. Chose singulière! un même procédé fit trouver ces deux genres tout à fait divergents.

Saint Philippe Neri, fondateur des Oratoriens en 1564, faisait chanter des hymnes, des cantiques après le sermon et chacune des parties dont se composaient les exercices de piété. Ces chants, exécutés par une ou plusieurs voix, avaient le double avantage d'amener, de retenir les jeunes gens au temple du Seigneur, et de les éloigner des passetemps mondains. Comme ces hymnes, ces laudes n'avaient entre elles aucune liaison, et que les auditeurs pouvaient abandonner le commencement ou la fin de ces concerts spirituels, le saint fondateur imagina de réunir toute cette musique sur un fait de l'Écriture sainte afin d'intéresser plus vivement les fidèles. Ils ne manqueraient pas de rester jusqu'au dénouement de l'action récitée. Le drame religieux, ainsi constitué, reçut plus tard de notables perfectionnements; et comme il avait pris naissance à Rome, dans l'église de l'Oratoire, ce drame reçut le nom d'*oratoire*. La Passion de Jésus-Christ, telle qu'on la chante pendant la semaine sainte servit de modèle pour la distribution des rôles. Un ou plusieurs protagonistes, l'historien et le peuple, tels étaient les personnages mis en action dans un oratoire. La partie du conteur, du témoin ou de l'historien fut assignée le plus souvent au ténor.

Saint Philippe Neri jouit de tout le succès, du triomphe de sa pieuse institution; et, parmi les musiciens qui le secondèrent il compta le savant Animuccia, le divin Palestrina. Hændel, Sébastien Bach, Graun, Naumann, Haydn, Mozart et presque tous les maîtres italiens se signalèrent dans ce genre grandiose. Revêtu de formes plus franchement dramatiques, l'oratoire vint

briller au théâtre. *Debbora* de Guglielmi, *Mosè* de Rossini sont des témoins récents d'une aussi belle conquête.

Pendant le XVIe siècle une infinité de compositeurs mirent au jour des centaines d'oratoires; des virtueses féminines telles que Petronilla Paoli Massimi, Francesca Manzoni s'y font remarquer. Ottavio Tronsarelli donna *la Creazione del Mondo*, que J. Haydn devait créer musicalement une seconde fois en 1800.

Monteverde établit à Venise un théâtre lyrique; sa *Proserpina rapita* fut d'abord représentée dans le palais Mocenigo, 1630. Soriano, Cavalli (Francesco), ses contemporains, écrivent aussi pour la scène. On applaudit à Venise, en 1639, *le Nozze di Teti e di Peleo* de ce dernier. L'illustre Monteverde travailla peu pour le théâtre. En 1668, Cavalli donnait son trente-neuvième opéra; 650 drames de ce genre furent mis en scène à Venise de 1637 à 1700. Planches, 26 à 31.

Il Santo Alessio, 1634, *la Morte d'Orfeo*, de Landi, 1639, sont des œuvres très remarquables au regard de la science, du gout et de la nouveauté. Je puis en dire autant des opéras de Cesti (Marcantonio) récollet d'Arezzo, tels que *Orontea*, 1649; *Cesare amante*, 1651, etc. Planches, 25.

Bastando il dirti, che il concerto di si perfetta melodia sia valore d'un Alessandro, cioè del signor Stradella, riconosciuto senza contrasto per it primo Apollo della musica.

Ces lettres de noblesse, proclamant Alessandro Stradella premier Apollon de la musique, sont estampées sur le livret d'un opéra de ce maître, ayant pour titre: *la Forza dell' Amor paterno*, Gênes, 1678. *San Giovan Battista*, oratoire, l'*Aria di chiesa* pour ténor, que Rubini chanta délicieusement aux concerts historiques de Fétis en 1832, et les fragments qui nous restent de Stradella, justifient pleinement les éloges donnés à ce chanteur et compositeur célèbre. Planches, 32, 33.

Opitz, que l'on peut considérer comme le père du théâtre lyrique allemand, traduisit, en 1627, *Dafne* de Rinuccini, que Henri Schutz remit en musique pour les noces de la sœur de l'électeur de Saxe Jean-Georges Ier. Keiser, longtemps après, 1692, perfectionna les formes du drame lyrique de sa nation. Ce musicien

de génie comptait à peine sa dix-neuvième année lorsqu'il fit représenter, à la cour de Wolfenbüttel, *Ismène*, pastorale, et *Basilius*, opéra. La sensation que produisirent ces deux ouvrages fut telle que la direction du théâtre de Hambourg, à cette époque le plus florissant de l'Allemagne, s'empressa d'appeler Keiser et de se l'attacher. Les premiers ouvrages qu'il lui donna furent *Irène* et *Janus*. Ayant pris la direction du théâtre, il écrivit cent-seize opéras en 27 ans. Les chants de Keiser surpassaient tout ce que l'on avait fait en Allemagne avant lui. Mattheson dit que ses compositions se chantaient avec une extrême facilité. Cet historien assure que Hændel et Hasse se sont formés d'après Keiser en imitant ses idées. L'illustre Hændel, Graun, Hasse et Naumann sont les plus grands maîtres que les fastes du drame lyrique allemand puissent nommer, avant de parler de Mozart, le *rex tremendæ majestatis* de toute musique de théâtre.

L'*opera seria*, l'*oratorio*, l'*opera buffa*, réduite encore aux formes étroites de l'intermède, s'étaient répandus en Italie; une armée de sopranistes y peuplait les chapelles et les théâtres. Partout on chantait, et les cardinaux, les moines, les vicaires généraux, les chanoines qui ne s'étaient pas lancés franchement dans la carrière dramatique, à l'exemple d'Orsino, d'Ivanovick, de Minelli, de Castrovillari, de Cesti, de Vivaldi, etc. écrivirent des oratoires. 236 poètes secondés par 228 musiciens avaient fourni des opéras à leur patrie harmonieuse en 1725, lorsque l'abbé Pierre Métastase fit son début à Venise. Il y produisit sa *Didone abbandonata* que tant d'illustres compositeurs devaient mettre en œuvre. A partir de 1695, Apostolo Zeno mit au jour 39 drames lyriques, dont 13 avec la collaboration de Pierre Pariati.

Sous le nom de *Lelio Palumbo*, Paul Umbelli donne *il Sacrifizio d'Abramo*, rappresentazione tragicomica. Il me semble difficile que l'on ait pu trouver à rire en traitant un pareil sujet. Le pape Clément IX avait pourtant fait *la Comica del Cielo*.

L'Armida nemica, amante e sposa du marquis Santinelli est encore un livret fort original. 1660. On en trouvera l'analyse dans l'*Académie impériale de Musique*, tome 1, page 314.

Le besoin ou le plaisir ont porté les hommes à chercher les arts. Mais c'est au hasard, à la nature plutot qu'à nos soins, qu'ils doivent presque tous leur naissance. La tragédie, la comédie, l'opéra, quoique d'une antiquité fort reculée, n'ont pourtant pas été de tout temps. Néanmoins une preuve que la nature et le hasard en sont les premiers inventeurs, aussi bien que de la peinture, de la musique et de la poésie, c'est qu'on trouve de temps immémorial des traces d'œuvres théâtrales chez diverses nations polies et civilisées, qui ne s'étaient pas communiqué ce gout les unes aux autres. On voit que les Chinois, par exemple, qui n'ont rien emprunté des Grecs, ont eu, sans savoir comment, et bien avant les premiers essais de Thespis, de Cherilus, de Phrynicus, l'usage d'une sorte d'opéra, de comédie ou de tragédie à leur manière.

— Les Chinois, dit Acosta, ont des théâtres vastes et fort agréables, des habits magnifiques pour les acteurs, et des comédies dont la représentation dure dix ou douze jours de suite, en y comprenant les nuits, jusqu'à ce que les spectateurs et les acteurs, las de se succéder éternellement en allant boire, manger, dormir et continuer la pièce, ou bien assister au spectacle sans que rien y soit interrompu, se retirent enfin tous comme de concert. Du reste les sujets sont tout à fait moraux, et surtout relevés par les exemples fameux des philosophes et des héros de l'antiquité chinoise. »

Garcilasso de la Vega rapporte, en ses *Comentarios reales*, que les Incas du Pérou représentaient aux jours de fête des tragédies et des comédies dans les formes, en les entremélant d'intermèdes qui n'avaient rien de bas, de rampant. Les sujets des tragédies étaient les exploits, les victoires de leurs rois, de leurs héros. Ceux des comédies se tiraient de l'agriculture et des actions les plus communes de la vie humaine; le tout assaisonné de sentences pleines de morale et de gravité.

Les Indous ont aussi des représentations dramatiques, dont le génie diffère autant de celui des pièces chinoises, que celles-ci montrent peu de rapports avec toutes celles que l'on connait. Le célèbre William Jones assure que les drames du théâtre indien, sont aussi nombreux que ceux de nos théâtres d'Europe. Ils

étaient autrefois représentés devant les rajâhs dans leurs assemblées publiques. Ils sont mêlés de prose et de vers, et les différents personnages qui s'y montrent s'expriment en divers dialectes, réputés plus ou moins nobles, en raison de l'importance et de la dignité de ces personnages. Le docte et judicieux Colebrooke estime que les drames sont la partie la plus agréable de la littérature indienne. Le *Sakountâla* (l'Anneau enchanté), drame en six actes, traduit du sanskrit en anglais, par William Jones et mis ensuite en français, est le seul de ces ouvrages qui puisse nous donner une idée de ce théâtre.

Le père Prémare, jésuite, publia le premier une version française d'un drame chinois, il avait pour titre *l'Orphelin de Tchao*, le même que Voltaire ajusta pour notre scène, et donna sous le nom de *l'Orphelin de la Chine*. M. Davis a traduit en anglais, et M. Bruguière de Sorsum a translaté de l'anglais en français une comédie chinoise, *Lao-Seng-Eul*. Au rapport de l'Espagnol Acosta, qui diffère trop de ce que nous avons appris sur le même sujet des voyageurs de notre époque, ajoutons un passage de la relation de lord Macartney, qui décrit les jeux dramatiques dont il fut témoin.

— Ces représentations, dit l'ambassadeur anglais, consistaient en une grande variété de sujets tragiques et comiques. Plusieurs pièces furent successivement jouées, quoique sans liaison apparente entre elles. Le sujet des unes appartenait à l'histoire, et celui des autres de pure imagination. Les personnages récitaient, chantaient ou parlaient tour-à-tour sans aucun accompagnement de musique. L'action abondait en batailles, en meurtres, elle offrait tous les accidents ordinaires des drames. Ce spectacle fut terminé par la grande pantomime, qui, d'après les applaudissements qu'elle reçut, est, je le présume, considérée comme un chef-d'œuvre d'invention et d'esprit. Autant que je pus en comprendre le sujet, il s'agissait du mariage de l'Océan et de la Terre. Cette dernière étala ses richesses et ses diverses productions, telles que des dragons, des éléphants, des tigres, des aigles, des autruches, des chênes, des pins et d'autres arbres de différentes espèces.

» L'Océan ne resta pas en arrière, il produisit sur le théâtre tous les trésors de son empire, sous la figure de baleines, de dauphins, de tortues et d'autres animaux marins, accompagnés de navires, de rochers,

de coquillages, d'éponges, de coraux, dont les rôles étaient remplis en perfection par des acteurs déguisés. Ces régiments de terre et de mer, après avoir, séparément et dans une procession circulaire, défilé pendant un temps considérable, se réunirent enfin, et, se formant en un seul corps, s'avancèrent vers le public, sur le bord du théâtre. Après diverses évolutions, les rangs s'ouvrirent à droite, à gauche, pour laisser un passage à la baleine, qui semblait être l'officier commandant. S'étant approchée et placée vis-à-vis de la loge de l'empereur, elle vomit dans le parterre plusieurs tonnes d'eau, qui disparurent promptement à travers les trous pratiqués dans le plancher. Cette aspersion excita des applaudissements frénétiques, et deux ou trois grands personnages placés à mes cotés, m'invitèrent à y faire une attention particulière, s'écriant en même temps : *Hao! houng, hao!* charmant! délicieux, charmant! »

En France, les jeux-partis, les fabliaux dialogués, les entremets dramatiques, préparés pour les grands festins, les pompeux divertissements exécutés à l'entrée des rois, des reines dans leurs villes capitales, les ballets ambulatoires et religieux, tels que la procession instituée par le roi René dans la ville d'Aix en Provence, pour le jour de la Fête-Dieu, furent, ainsi que les récits des pèlerins, l'origine des première représentations théâtrales. A la fin du XIVe siècle, ces représentations se distinguaient en trois genres différents : les moralités, les sotties et les mystères. Les historiens du théâtre français n'ont pas tort de regarder les drames informes et monstrueux, mis en scène par les confrères de la passion et les enfants sans souci, comme le berceau de la tragédie et de la comédie modernes. Avec plus de raison encore, je découvrirai dans ces premiers essais dramatiques l'opéra muni de toutes ses parties essentielles et constitutives : le livret, la musique vocale, instrumentale, la danse, les chœurs, les machines, les décors, la pompe, souvent grossière mais toujours immense de la mise en scène, la prodigieuse variété des tableaux, et les tours d'adresse, de force des acteurs. Nos baladines suspendues à des fils de laiton, et tâchant de voltiger avec plus ou moins de lourdeur et de gaucherie, ont été considérées comme un des prodiges de notre siècle. Les confrères de la passion montraient bien plus de courage, de patience et de dévouement pour obtenir les ap-

plaudissements du public, en donnant à leur action une vigueur dramatique d'une effrayante vérité.

Deux cents cinquante, cinq, six cents acteurs ou comparses étaient nécessaires pour la représentation d'un mystère. Ordinairement on construisait à cet effet d'immenses échafauds, figurant une maison ouverte en entier du coté des spectateurs, et divisée en plusieurs étages, subdivisés eux-mêmes en divers compartiments. Plusieurs de ces échafauds, batis en plein air, avaient jusqu'à neuf étages, le plus élevé représentait le paradis, et le rez-de-chaussée, l'enfer. Les étages intermédiaires figuraient le plus souvent Jérusalem, Bethléem et d'autres lieux terrestres où se passait l'action. Le paradis était nommé *la volerie* parce que c'était là que voltigeaient les anges.

Un auteur contemporain nous a laissé la description d'un de ces théâtres des confrères de la passion.

— Premièrement est paradis ouvert, fait en manière de trône, au milieu duquel est Dieu, en une chaire parée, et au coté dextre de lui Paix, et sous elle Miséricorde : au senestre Justice, et sous elle Vérité : et tout autour d'elles neuf ordres d'anges, les uns sur les autres.

» La maison des parents de Notre-Dame.

» Son oratoire.

» La crèche ès bœufs.

» Enfer fait en manière d'une grande gueule, se cloant et ouvrant quand besoin est.

» Les limbes des Pères faits en manière de chartre (prison) et n'étaient vus sinon au-dessus du faux du corps.

» Les places de prophètes ès divers lieux hors les autres. »

Les acteurs exposaient souvent leur vie dans les tortures qu'ils devaient subir pour l'exécution de leurs rôles. Dom Calmet, en son *Histoire de Lorraine,* rapporte le fait suivant :

— L'an 1437, le 3 juillet, fut fait le jeu de la Passion en la plaine de Veximiel, et fut fait le parc d'une noble façon, car il était de neuf sièges (étages) de haut... Et fut Dieu un sire appelé *seigneur Nicolle,* curé de Saint-Victour de Metz, lequel fût presque mort en la croix s'il n'avait été secouru, et convint que un autre prêtre fût mis en la croix pour parfaire le personnage d'un crucifiement pour ce jour, et le lendemain, le dit curé de Saint-Victour parfit la résurrection et fit très-hautement

son personnage... Et un autre prêtre qui s'appelait *messire Jean de Nicey*, chapelain de Métrange, fit Judas, lequel fut presque mort en se pendant, car le cuer lui faillit, et fut bien hativement dépendu. »

Dans le *Mystère de la Passion* (1), par exemple, l'acteur le plus robuste devait être exténué, vers la fin des huitante-six actes dont se composait la pièce, et pendant lesquels on ne débitait pas moins de quarante-un mille vers. A chaque scène, on multipliait les coups de baton, de fouet et les coups de poing. Dans quelques scènes, les personnages devaient être enlevés du bas du théâtre jusqu'à la plus grande hauteur. Par exemple, après que Satan a offert de porter Jésus sur le sommet du temple, l'auteur dit : — Icy se mect Jésus sur les espaules de Satan, et par un souldain contre poys sont guindez tous deulx à mont sur le haut du pinacle. »

C'était bien pis dans la scène de la transfiguration, car il paraît que Jésus devait rester suspendu en l'air au moyen d'un seul contre-poids, pendant un débit de cent vingt-huit vers.

Mais c'est surtout au dernier acte du drame que le péril devenait imminent. Depuis le moment où l'on élevait la croix, jusqu'à celui où l'on en détachait le corps pour le descendre, il ne se débitait pas moins de treize cents vers. Si l'on joint à cela le temps qu'exigeaient diverses opérations ou repos indiqués par le drame, l'acteur devait rester au moins deux heures crucifié.

La représentation d'un mystère durait plusieurs journées entières, sauf un intervalle de midi à deux heures, pendant lequel acteurs et spectateurs allaient diner et se reposer un peu de leurs fatigues. Aussi les mystères étaient-ils divisés en journées, et les journées en actes ou intermèdes. Avant de jouer un mystère de quarante-un mille vers à peu près, on l'apprenait, on l'étudiait pendant six mois : les docteurs, les bourgeois qui figuraient dans ces pièces, s'engageaient par serment à remplir leur rôle, afin de ne pas faire manquer un spectacle dont les

(1) Du docteur Jehan Michel, qui ne fut point évêque d'Angers, bien que plusieurs historiens lui donnent cette qualité.

préparatifs coutaient énormément, et qui, de tous les lieux circonvoisins, attirait une grande multitude.

Un rôle eût visiblement excédé les forces d'un seul homme, aussi le divisait-on entre plusieurs acteurs, selon l'âge du personnage dont il retraçait la vie. En tête de la scène LI[e] du *Mystère de la Conception*, l'auteur met cet avertissement : — *Ici commence la grand Nostre-Dame*; c'est-à-dire une personne d'une taille et d'un âge convenables pour représenter la mère de Jésus.

La musique instrumentale et vocale, la danse, les décorations et les machines étaient employées dans la représentation des mystères. J'ai déjà parlé du théâtre, de la mise en scène, des enlèvements au moyen de contre-poids; je vais dire un mot de la musique, en citant les indications que le docteur Jehan Michel et ses collaborateurs d'avant et d'après ont répandues sur le volumineux ouvrage.

V. De la première journée. Pendant que Jésus se déshabille, et que l'ange Gabriel le sert, Dieu le père dit qu'il veut honorer par un *signe haultain ce vertueux baptême*. Saint Michel chante un cantique, durant lequel Jésus entre dans le fleuve du Jourdain.

— Icy sort Jésus du fleuve, et se jecte à genoux devant paradis. A donc parle Dieu le Père, et le Sainct-Esprict descend en forme du coulom blanc sur le chef de Jésus : puis retourne en paradis, et est à noter, que la loquence de Dieu le Père doit se prononcer entendiblement, et bien traict en trois voix; c'est à sçavoir, ung hault dessus, une haulte-contre et une basse-contre bien accordées, et en cette armonie se doit dire toute la clause qui suit :

DIEU LE PÈRE.

» Celui-ci est mon fils amé Jésus,
» Qui bien me plaist, ma plaisance est en lui, etc. »

Le choix de ces trois voix me prouve qu'au lieu de chanter en accords, elles faisaient entendre la même phrase de mélodie à trois octaves différentes. En donnant une triple voix à l'Éternel, le docteur Jehan Michel devait sans doute faire allusion à la Sainte-Trinité. Poursuivons.

— Icy Jésus se lève de genoulx, et revest ses habillements; saint Jehan et Gabriel lui aydent, cependant que les anges parlent en paradis. »

Ce chœur des anges devait être dit sur une psalmodie dans le gout des chœurs de la tragédie grecque.

— XI. Icy Jésus se met sur les épaules de Satan, et par un soudain contre-poys, sont guindez tous deux à mont sur le haut du pinacle.

» Icy descendent secrètement Jésus et Satan, et se trouvent tous deux à bas assez loing l'un de l'autre, et se met Satan en habit de roi. »

Vêtu de la pourpre royale, Satan offre à Jésus tous les biens et les empires du monde, s'il consent à l'adorer; mais Jésus, indigné d'une telle insolence, lui donne l'ordre de se retirer, et tandis que le démon s'enfuit, les anges du paradis viennent complimenter le fils de Dieu.

— Ils apportent une coupe couverte et du pain couvert d'une fine serviette à Jésus dont il pourra boire et manger. »

Les anges chantent ses louanges et le mystère de son sacrifice.

III. De la seconde journée. — Cy-après commence la mondanité de la Magdelaine, et est à noter qu'elle pourra chanter des choses faites à plaisance (1), ce qui s'ensuit, et après le pourra dire sans chanter. »

VI. Pendant la transfiguration sur le Thabor, Madelaine restée au pied de la montagne avec les filles de bonne volonté, qui forment son cortége, chantent des chansons infiniment gaillardes.

IX. Madelaine est à sa toilette, assistée de ses caméristes Pérusine et Pasiphaé. Elle se lave, se parfume; se farde, se couvre de perles et de fleurs; des galants viennent lui faire la cour, et chanter des madrigaux en s'accompagnant de la guiterne. Madelaine leur fait ainsi connaître en fort jolis vers, son caractère et sa manière de vivre :

Je veuil estre toujours jolie,
Maintenir estat hault et fier,

(1) C'est-à-dire des cavatines détachées et favorites que le virtuose, représentant Madelaine, intercalait à sa fantaisie dans le mélodrame; comme faisait la Pasta quand elle nous chantait l'air de *Sigismondo*, celui de *la Donna del Lago*, dans *Romeo e Giulietta*, dans *Otello*.

Avoir train, suivre compaignie,
Encores huy meilleur qu'hyer.
Je ne quiers que magnifier.
Ma pompe mondaine et ma gloire:
Tant veuil au monde me fier,
Qu'il en soit à jamais memoire.
J'ai mon chasteau de Magdalon,
D'où l'on m'appelle *Magdelaine*,
Où le plus souvent nous allon
Gaudir en toute joie mondaine.
Je vueil estre de tout bien pleine,
Tant qu'au monde n'ait la pareille;
Et passer en plaisance humaine
Tout aultre qu'à moi s'appareille.

I. De la troisième journée. — Entrée en Jérusalem. Dieu le Père faict esclater l'intérest qu'il prend à son fils. Icy se faict un doulx tonnaire en paradis de quelque gros tuyau d'orgue.

IV. De la quatrième journée. — Icy crève Judas par le ventre et ses trippes saillent dehors, l'ame sort, et répand une foule de malédictions, en allant au lieu préparé pour son tourment. »

Ceci n'a rien de musical, je le rapporte seulement comme un détail de mise en scène.

X. Jésus, sur la croix, dit et paraphrase ses dernières paroles, ce qui forme sept discours consécutifs.

SEPTIÈME PAROLE DE JÉSUS.

« En criant plus hault qu'il pourra crier: *In manus.*

O Pater! in manus tuas
Commendo spiritum meum.
Par la puissance que tu as
Mon père, et par ton digne nom,
Je n'ay plus jour que cestuy, non.
Et me pars du règne mondain!
Et au partir, par piteux son,
Mon esprit commande (recommande) en ta main.

— Icy se fera tremble-terre, le voile du temple se rompt par le milieu et plusieurs morts tous ensevelis sortiront hors de terre, de plusieurs lieux, et iront de çà et de là.»

XI. Suite du crucifiement de Jésus.

XII. Sépulture de Jésus.

Revenons sur nos pas, afin de nous occuper du ballet.

XXIX. De la première journée. — Icy se assied le roy et la royne, et la fille; icy se assient Rodigon, Jayrus, Nycodesme, Pharès et Abiron, en une autre table, et sonnent les ménestriers.»

Toute l'assistance dine. Vers la fin du repas, Hérodias commande à sa fille Florence de danser, ajoutant que le roi lui accordera un don : Florence obéit à l'instant.

— Icy commence à danser, et sonne le tabourin une entrée de morisque (1), puis cesse un petit, et la fille danse toujours, pendant que les seigneurs parlent : puis commence le tabourin d'ung cordeon (2).»

La danse finie, Hérode jure à Florence de lui accorder tel don qu'elle desirera. Florence consulte la reine Hérodias, qui l'engage à demander la tête de saint Jean-Baptiste. Hérode lui accorde les fins de sa requête, et charge Grongnart, le farceur de la pièce, d'aller mettre à mort le captif.

— Icy vont Florence et Grongnart à l'huis de la chartre (prison), pour décoller saint Jehan.»

Grongnart conseille à Florence de se retirer un peu, de crainte, lui dit-il, que la vue du sang ne lui fasse quelque peine. Ensuite s'adressant à saint Jean, en lui coupant la tête, il lui dit :

Or tien, ton procès est complet,
Prend ce cop si fera de feste.

FLORENCE.

Grongnart, délivre-moi la teste,
Car je ne l'ose recueillir.

---

(1) Des marins de Dieppe amenèrent en France quelques nègres sauvages. On imita la danse, les contorsions, les pas extravagants de ces Africains; et comme ces nègres venaient des îles Canaries, on donna le nom de *canaries* à la danse française qui reproduisait les figures et les pas de la danse africaine. La morisque, exécutée avec une infinité de grelots attachés aux jambes, ressemblait aux canaries dansées dans *Armide*, opéra de Lulli. Planches, 53.

(2) C'est-à-dire qu'il attaque l'air, marque le rhythme d'un cordéon, espèce de danse imitée de la cordace des Grecs.

— Icy prent Grongnart la teste, et la mest dedans le plast. »

Or tenez, portés la bouillir,
Rostir ou faire des pastés.

Florence apporte le plat, et le pose sur la table du roi, devant Hérodias, qui se jette dessus comme une furie, — et frappe d'ung cousteau sur le chef de saint Jehan, et le sang en sort. »

Pendant ce temps-là, Dieu le Père, accompagné de l'ame de saint Jean-Baptiste va descendre aux limbes, pour annoncer aux justes leur prochaine rédemption. Les anges chantent dans le ciel les louanges de ce grand prophète.

XXX. L'esprit de saint Jehan dans les limbes console les ames des patriarches et des autres fidèles, et leur annonce la venue du Messie.

— Icy chantent ez limbes ung silete, » chœur solennel. »

Le Saint-Esprit descend sur les apôtres, et la sainte Vierge en remercie Dieu le Père en exécutant cette cavatine finale dont le rhythme est excellent.

Haulte Trinité,
Parfaite unité,
Singulière essence;
A ta majesté
Qu'il soit protesté
Los et préférence,
Car par ta clémence,
En notre présence
Nous as envoyé
L'Esprit de science
Qui notre crédence
A fortifié.

S'il ne m'est pas permis d'enregistrer le titre du premier mystère produit en scène, et la date de sa représentation, je puis du moins vous signaler ici le dernier de tous. C'est par *l'Adoration des Rois*, tragédie sainte mêlée de chants, qu'en 1825 les habitants de Pernes ont fait la cloture, sans doute définitive, de ce genre d'exhibitions dramatiques. Si l'on excepte les prophéties, que le grand prêtre lit en latin, de temps en temps, la pièce est

toute en couplets chantés sur le même air, et taillés sur ce modèle :

> Père éternel, ô seul Dieu que j'adore,
> Je suis parti du climat de l'aurore ;
> Je vais errant, cherchant ce nouveau roi ;
> O Saint-Esprit, de grâce guidez-moi ! Planches, 17.

L'auteur est inconnu ; son style, quoique barbare, ne semble pas remonter à plus de trois cents ans. *L'Adoration des Rois* avait été mise en scène à Monteux, en présence du préfet de Vaucluse Delattre, avec un grand appareil de décors, de costumes, de chœurs et de symphonie, le 4 mai 1808. Cinq cents acteurs et comparses figuraient sur le théâtre immense que l'on avait élevé contre le rempart, en dehors, près de la grande route d'Avignon à Carpentras. Commencée à huit heures du matin, la représentation n'était pas terminée à cinq heures du soir. Les rôles de la Sainte-Vierge, de la reine de Judée et de leurs suivantes, étaient remplis par des femmes : heureuse et seule innovation qu'on se fût permis en cette circonstance ; les us et coutumes traditionnels avaient été fidèlement suivis pour tout le reste. J'assistais à cette exhibition curieuse.

Après le succès obtenu sur le théâtre en plein air de Monteux, et les applaudissements furibonds, prodigués par un auditoire de trente mille admirateurs, *l'Adoration des Rois* se promena dans plusieurs autres communes de l'arrondissement de Carpentras, et finit à Pernes le cours de ses triomphes. On ne manqua point de donner aux acteurs le nom des personnages qu'ils avaient représentés, et beaucoup de ces comédiens de campagne conservent encore le sobriquet indélébile de *l'Ange*, de *Saint-Joseph*, du *Roi Maure*, de *Satan* ou d'*Hérode*.

Au moment où je venais d'écrire ces pages, on m'apporte un journal où je lis cette annonce :

— Ober-Ammergau (Bavière). *Les Mystères de la Passion* seront représentés ici dans le courant de mai, juin, juillet, aout et septembre (1850). Le théâtre est en plein vent, et rappelle par sa construction celui des anciens Grecs. Le *proscennium* est à découvert ; de deux cotés il se prolonge dans les rues de Jérusalem. Au milieu s'élève un théâtre

plus petit, qu'on peut fermer par un rideau. Les trois éléments dont se compose le spectacle sont : les chœurs, les tableaux vivants et l'action dramatique. Pendant les entr'actes, le chœur prend place sur le *proscenium*, il entonne des hymnes ou des cantiques se rapportant à l'action que l'on vient de voir ou qui va s'accomplir sous les yeux des spectateurs. »

Les confrères de la passion n'auront par conséquent pas fait la cloture définitive de leur théâtre à Monteux, à Pernes, ainsi que je le croyais.

Douze représentations des *Mystères*, dont la dernière est du 30 septembre, ont produit 25,000 fr. de bénéfice, qui doivent être employés à des travaux utiles à la ville d'Ober-Ammergau. Les quatre cents acteurs figurant dans ce drame appartenaient tous à cette commune; ils ont reçu pour chaque représentation un prix égal à celui d'une journée de travail. 1850.

Les chansons, les complaintes rustiques et populaires, improvisées par les bergers, les buveurs et les amoureux, sont de précieux restes des cavatines et des chœurs chantés dans les représentations des Mystères. Chefs-d'œuvre d'auteurs inconnus, ces mélodies charmantes et naïves devinrent des chansons ou des cantiques adoptés par l'Église; d'autres, ornées de toutes les fleurs du contrepoint, formèrent le motif principal d'un motet, d'une messe, qui prenait le nom de la cantilène favorite. Voici les titres de quelques œuvres de musique sacrée de l'ancien temps : *Missa ad imitationem modulorum*, J'ai couru tous ces bocages; *Motetus ad imitationem modulorum*, Viddarez vos flacons; messes, Amour me bat, de Josquin Desprez; A l'ombre d'un buissonnet, de Brumel; D'un petit mot, de Créquillon; Dites-moi toutes vos pensées, de Jean Mouton; Baisez-moi, ma mie, de Pipelare; Mon mari m'a diffamée, dont nous parle Baini, tome I, page 140, et beaucoup d'autres que l'on avait fait succéder à la messe de *l'Homme armé*, dont le thème était l'air de la chanson de Roland.

Les compositeurs habiles se contentaient le plus souvent du modeste office d'arrangeur en brodant le motif donné, la cantilène devenue voix-de-ville en courant les rues. Quand un

air était populaire à ce point, nos anciens disaient : — Les enfants en vont à la moutarde ; » c'est-à-dire, le chantent en allant faire les petites emplettes du ménage. Annibal Gantez écrivit une messe au moment où Louis XIII envoyait des secours à Candie ; afin de mettre son œuvre à la mode, il chanta son *Kyrie eleison* sur l'air : *Allons à Candie, allons*, chanson faite à cette occasion, et que tout le monde savait.

Les motets d'Adam de la Halle se composent du plain-chant d'une hymne, d'une antienne, mis à la basse avec les paroles latines, sur lequel une ou deux autres voix posent un contrepoint fleuri modulé sur des paroles françaises de chansons d'amour, souvent très gaillardes. Ces motets mi-partis, dont l'ensemble devait être assez réjouissant, se chantaient dans les processions.

Les cantiques, les noëls, les révéyés (1) de la Provence, les refrains des Pyrénées, nous ont transmis une infinité de cantilènes élégantes, d'un tour original, qui réclament et favorisent l'adresse d'un harmoniste intelligent. Elles ont une autre allure que les romances de la plupart des faiseurs de notre époque, banalités passant de la tonique à la dominante, basse de timbales, harpèges doigtés pour un caniche.

La musique de chambre et de théâtre du seizième siècle n'atteindra que longtemps après la perfection des vingt-trois mélodies rustiques et populaires données sous les n°s 12 à 22. J'aurais voulu pouvoir en reproduire un plus grand nombre.

(1) Chants de réveil, aubades. Les jeunes filles provençales, allant au rendez-vous commun pour les filatures, pour cueillir la feuille des muriers, les olives ou les raisins, se réveillent les unes les autres en chantant de vieux refrains ou des chansons nouvelles. J'ai ramassé beaucoup de ces révéyés sur les chemins, en passant près des arbres sur lesquels ces rossignolettes chantaient. J'en ai publié douze, sous le titre de *Chants populaires de la Provence*. La tradition ne nous avait conservé qu'une part des airs de Saboly, François Seguin a trouvé le manuscrit des *Noëls* de ce poëte musicien, dont il a mis en vente une édition complète, à Avignon, avec musique et piano pour l'accompagnement. Les deux pièces de cet ingénieux auteur, que je donne, pages 21 et 23 des Planches, recommandent suffisamment cette publication, où l'on trouvera d'autres airs de l'ancien temps sur lesquels Saboly mesurait ses couplets. Un volume in-4.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

— DU 1er AU 16 OCTOBRE 1548. —

II

Le mélodrame italien fait son entrée à Lyon, 1548. — Combats de gladiateurs, naumachie. — *Sophonisbe*, de Saint-Gelais ; *Orphée*, de Jodelle, tragédies avec des chœurs. — Ballet ambulatoire de *Diane chassant avec ses nymphes*. — *Le Brave ou Taillebras*, comédie mêlée de chants. — *Ballet comique de la Royne*, 1581. — Ballets que le duc de Montmorenci fait mettre en scène à Toulouse, 1630. — Tragédies avec chœurs et ballets exécutés dans les maisons professes des Jésuites. — *Ballet des Amours de Diane et d'Endymion*. — Le cardinal de Richelieu envoie à Rome l'abbé Mazarini ; objet important et mystérieux de cette ambassade.

Après son avénement à la couronne de France, en 1547, Henri II alla visiter les frontières et les places fortes du royaume. C'est en revenant du Piémont qu'il fit son entrée solennelle à Lyon, le 27 septembre 1548. De brillantes fêtes célébrèrent la venue du roi. Cette ville, d'origine romaine, voulut donner des spectacles romains. Elle commença par un combat de gladiateurs (vêtus de satin), suivi de naumachies, et termina ses divertissements par une tragédie antique, ornée de chants, de chœurs, de danses, et de machines opérant à vue les changements de décors

Le mélodrame italien fit son entrée en France à la suite de Henri II; il déploya toutes ses merveilles à Lyon, le 1er octobre 1548, par la représentation d'une tragi-comédie en musique dont le titre ne nous a pas été transmis. Paradin, en ses *Mémoires de l'histoire de Lyon*, Brantôme, en ses *Capitaines français*, chapitre de Henri II, font une longue description de ces fêtes et des *singularités* que l'on y remarque. J'emprunte une page à Brantôme.

— La quatrième belle singularité, ce fut ceste belle tragi-comédie, que ce grand et magnifique cardinal de Ferrare, primat de la Gaule et archevêque de Lyon, fit représenter en ceste belle salle qui parest encor, qu'il fit ainsy accommoder comme on le void : car paradvant, c'estoit une chose vaste, layde et sans aucune forme de beauté ni gentillesse, comme un certain galletas; car on dict qu'il despendit en la représentation de ceste tragi-comédie plus de dix mille écus; ayant faict venir à grands cousts et dépends des plus excellens comediens et comediantes d'Italie : chose que l'on n'avoit encores veu, et rare en France; car paradvant on ne parloit que des farceurs, des conards de Rouan, des joüeurs de la basoche, et austres sortes de badins et joüeurs de badinages, farces, mommeries et sotteries : mesmes qu'il n'y avoit pas long temps que ces belles tragedies et gentilles comedies avoient été inventées, joüées et représentées en Italie, et dict-on, et le treuve on par escrit que ce fut le pape Léon dernier (Léon X) qui le premier les mist en vogue, mesmes qu'on luy reprochoit qu'il aimoit trop ces manières de gens et s'y amusoit trop, après qu'il se vist délivré un peu d'un grand embarras d'affaires qu'il avoit eu sur les bras.

» Il se trouve encore une tragedie tres belle de *Sofonisba* (du prélat Trissino), composée en Italien, qui fut joüée devant sa dicte sainteté à Rome. Je l'ai veue, et belle; mais je ne la treuve si belle que celle que la Reyne mère fit joüer et représenter sur le mesme subject à Blois, devant le Roy, que M. de Sainct-Gelais composa, ou plutost prist et desroba sur l'autre, mais mieux l'orna.

» J'ay ouy dire à plusieurs seigneurs et dames, que si la tragi-comedie de ce grand cardinal fut belle, elle fut aussi tres bien représentée par les comediens et comediantes, qui estoient tres belles, parloient tres bien et de fort bonne grace, et estoit accompagnée de force intermedes et feintes, qu'ils contentarent infiniment le Roy, la Reyne et toute leur court.

» Voilà les quatre belles singularitez pardessus force autres de ceste entrée de Lyon, et surtout aussi de voir entrer ce roy triomphant, beau, tres agreable et tres bening prince; et ceste reyne aussi tres belle et tres agreable aussi, accompagnée de la reyne de Navarre Marguerite, tante du Roy, et de plusieurs princesses, grandes dames et filles. »

La Sophonisbe de Saint-Gelais fut représentée, en 1559, pour les noces du duc d'Ebœuf et de Louise de Rieux d'Harcourt, par les princesses, filles de la reine Catherine de Médicis, les dames, damoiselles et gentilshommes de sa cour. François Hubert en dirigea la mise en scène. Mellin de Saint-Gélais, abbé du Reclus, dans le diocèse de Troyes, avait écrit sa tragédie en prose, les chœurs étaient en vers. Introduits par Jodelle, en 1552, à l'imitation des anciens, les chœurs furent assez généralement conservés jusqu'en 1615, époque où l'on en reconnut l'embarras et l'inutilité. Les chœurs marquaient la fin des actes et les repos nécessaires; on les remplaça par des symphonistes postés sur les ailes du théâtre. Ils y jouaient des airs avant le commencement du spectacle et pendant les entr'actes. Ces musiciens furent placés ensuite au fond des troisièmes loges, puis aux deuxièmes; enfin entre le théâtre et le public, où nous les voyons aujourd'hui (1).

L'auteur du *Cérémonial français*, Godefroy, n'a pas manqué d'insérer le détail des fêtes données au roi Henri II, à la reine Catherine, par les Lyonnais. Après avoir parlé du mélodrame exécuté par les Italiens, il ajoute :

—Sans oublier une nouvelle mode, et non encore usitée aux récitements des comédies, qui fut qu'elle commença par l'advènement de l'Aube, qui vint traversant la place de la perspective, et chantant dans son chariot traisné par deux coqs; et finit aussi par la survenue de la Nuit couverte d'estoiles, portant un croissant d'argent, et chantant dans

(1) — Recevez ce premier essai de bonne volonté, attendant quelque chose plus savoureuse, où j'ai commencé d'agriculturer. Je n'ai point accompagné mes œuvres de chœurs, attendu qu'on les retranche le plus souvent en représentant les histoires. » JEAN DE BOISSIN DE GALLARDON, préface de *la Persienne*, 1617.

son chariot traisné par deux chevesches, en grandissime attention et plaisance de tous les spectateurs; lequel esbat fut à Sa Majesté d'une telle délectation, qu'il ne s'en voulut contenter pour une seule fois. »

En 1550, à Rouen, lors de la visite que Henri II fit dans cette ville, on offrit à ce prince la mise en scène de toute la chronologie des rois de France, à partir de Pharamond. Henri II entra dans la ville à la suite de ses prédécesseurs.

— Or, si cette feinte et représentation de Diane et de sa chasse fut trouvée belle en ce royal festin de la reyne d'Hongrie, il s'en fit une à Lyon qui fut bien autre et bien mieux imitée; car, ainsi que le roy marchoit, venant à rencontrer un grand obélisque à l'antique, il rencontra de mesme un préau ceint d'une muraille de six pieds de hauteur, et le dit préau aussi haut de terre, lequel avait esté distinctement rempli d'arbres de moyenne fustaye, entre plantez de taillis espais et à force touffes d'autres petits arbrisseaux, avec aussi force arbres fruitiers. Et en cette petite forest s'esbattoient force petits cerfs tous en vie, biches, chevreuils, toutefois privez. Et lors sa majesté entrouyt aucuns cornets et trompes sonner, et tout aussitost apperceut venir, au travers de ladite forest, Diane chassant avec ses compagnes et vierges forestieres, elle tenant à la main un riche arc turquois, avec sa trousse pendant au costé, accoutrée en atours de nymphe, à la mode que l'antiquité nous la représente encore; son corps estoit vestu avec un demy bas à six grands lambeaux ronds de toile d'or noire, semée d'estoiles d'argent, les manches et le demeurant de satin cramoisy, avec profilure d'or, troussée jusques à demy jambe, descouvrant sa belle jambe et grève, et ses bottines à l'antique de satin cramoisy, couvertes de perles en broderie: ses cheveux estoient entrelacés de gros cordons de riches perles, avec quantité de pierreries et joyaux de grand valeur; et au dessus du front un petit croissant d'argent, brillant de menus petits diamants; car d'or ne fust esté si beau ni si bien représentant le croissant naturel, qui est clair et argentin.

» Ses compagnes estoient accoutrées de diverses façons d'habits et de taffetas rayez d'or, tant plein que vuide, le tout à l'antique et de plusieurs autres couleurs à l'antique, entremeslées tant pour la bizarreté que pour la gayté; les chausses et les bottines de satin; leurs testes adornées de mesmes à la nymphale, avec force perles et pierreries.

» Aucunes conduisaient des limiers et petits levriers, espaigneuls et

autres chiens, en laisse avec des cordons de soye blanche et noire, couleurs du roy pour l'amour d'une dame du nom de *Diane* qu'il aymoit: les autres accompagnoient et faisoient courre les chiens courants qui faisoient grand bruit. Les autres portoient de petits dards de bresil, le fer doré avec de petites houppes pendantes en escharpes à cordons de fil d'argent et soye noire.

» Et ainsi qu'elles apperceurent le roy, un lion sortit du bois, qui estoit privé et fait de longue main à cela, qui se vint jetter aux pieds de ladite déesse, lui faisant feste; laquelle le voyant ainsi doux et privé, le prit avec un gros cordon d'argent et de soye noire, et sur l'heure le présenta au roy; et s'approchant avec le lion jusque sur le bord du mur du préau joignant le chemin, et à un pas près de sa majesté, lui offrit ce lion par un dixain en rime, tel qu'il se faisoit de ce temps, mais non pourtant trop mal limée et sonnante; et par icelle rime, qu'elle prononça de fort bonne grace, sous ce lion doux et gracieux luy offrait sa ville de Lyon, toute douce, gracieuse et humiliée à ses lois et commandements.

» Cela dit et fait de bonne grace, Diane et toutes ses compagnes luy firent une humble révérence, qui, les ayant toutes regardées et saluées de bon œil, monstrant qu'il avoit très-agréable leur chasse et les en remerciant de bon cœur, se partit d'elles et suivit le chemin de son entrée.

» Or notez que cette Diane et toutes ses belles compagnes estoient les plus apparentes et belles femmes mariées, veuves et filles de Lyon où il n'y en a point de faute, qui joüèrent leurs mystères si bien et de si bonne sorte, que la plupart des princes, seigneurs, gentilshommes et courtisans, en demeurèrent fort ravis. Je vous laisse à penser s'ils en avaient raison.

» Madame de Valentinois, dite *Diane de Poictiers*, que le roy servoit, au nom de laquelle cette chasse se faisoit, n'en fut pas moins contente, et en ayma toute sa vie fort la ville de Lyon; aussi estoit-elle sa voisine, à cause de la duché de Valentinois qui en est fort proche.

» Or, puisque nous sommes sur le plaisir qu'il y a de voir une belle jambe, il faut croire, comme j'ay ouy dire, que non le roy seulement, mais pour ces gallants de la cour, prirent un beau et merveilleux plaisir à contempler et mirer celles de ces belles nymphes si folastrement accoutrées et retroussées, qu'elles en donnaient autant ou plus de tentation pour monter au second étage, que d'admiration et de sujet à louer une si gentille invention. » BRANTÔME, *Dames galantes*, Discours, III, *de la Beauté de la Jambe.*

Après quelques représentations données pour le cardinal-archevêque et sa compagnie, lorsque le roi fut parti, le mélodrame quitta la France pour rentrer en Italie.

Les Anglais possédaient Calais depuis deux-cent-onze ans, lorsque le duc de Guise s'empara de cette ville, et les chassa pour toujours de la France. Parmi les réjouissances faites à l'occasion de l'insigne victoire, on remarque la représentation de l'*Orphée* de Jodelle, tragédie mêlée de chants et de danses, mélodrame dans le gout italien. Cet essai dramatique eut lieu dans la salle de l'Hotel-de-Ville de Paris, en présence du roi, de la famille royale, le jeudi gras de 1558. Sa Majesté s'était invitée à souper, on lui servit *Orphée* après le dessert.

Le Brave ou Taillebras, comédie en cinq actes, en vers, de Jean-Antoine de Baïf, traduction du *Miles gloriosus* de Plaute, fut représentée, le 28 janvier 1567, à l'hotel de Guise, en présence du roi Charles IX et de la reine sa mère. On y remarqua des chants, au nombre de cinq, et chacun d'un auteur différent, exécutés entre les actes de la comédie. Ronsard, Baïf, Desportes, Filleul et Belleau, figurent seuls dans les mémoires de ce temps; l'histoire ne dit rien des artistes qui musiquèrent leurs paroles.

En 1580, on ne possédait encore en France que les ballets, dans lesquels les récits chantés et le dialogue parlé succédaient tour à tour à la danse. Composés sans esprit et sans art, ces ballets s'éloignaient également des règles du drame et de la décence. Il est une infinité de couplets adressés aux dames de la cour des Henri, de Louis XIII et de Louis XIV, que je n'oserais reproduire ici, même en leur faisant subir de notables variations. Baltasarini, musicien italien, que le maréchal de Brissac amena du Piémont à Catherine de Médicis, avec une bande nombreuse de violons, apporta le premier une certaine régularité dans ce genre de spectacle. La reine le nomma son valet de chambre, et dès lors il devint l'ordonnateur de tous les festins, ballets, concerts, représentations et fêtes de la cour. Il composa le fameux *Ballet comique de la Royne, faict aux nopces de M. le duc de Joyeuse et mademoiselle de Vaudemont, rempli de di-*

verses devises, mascarades, chansons de musique et autres gentillesses. Planches, 1, 2, 3, 4.

Lorsque Baltasarini mit en scène ce ballet, au Louvre, en 1581, des Italiens figuraient seulement dans l'orchestre. Les parties principales furent chantées par La Roche, Du Pont, gentilshommes servants du roi ; Beaulieu, l'un des auteurs de la musique; Saint-Laurent, chantre de la chambre; Savornin, chanoine de la Sainte-Chapelle, représentant Jupiter; Mlle de Chaumont et Mme Beaulieu. Salmon, Beaulieu, Claude le Jeune, dit *Claudin*, avaient composé la musique de ce ballet, dont le livre était de l'aumonier du roi La Chesnaye, et les décorations de Patin, peintre du roi. Tout cela fut exécuté sous la direction de Baltasarini, que le roi surnomma *Beaujoyeux*, à cause de son humeur enjouée. Ce ballet et les fêtes qui le suivirent coutèrent plus de douze cent mille écus. C'était dignement célébrer le mariage du jeune duc de Joyeuse avec la princesse de Vaudemont, sœur de la reine Louise de Lorraine.

— Catherine de Médicis avoit le cœur tout noble, tout libéral et tout magnifique; elle despensoit et donnoit tout, ou faisoit bastir, ou despensoit en d'honorables magnificences, et prenoit plaisir de donner tousjours quelque récréation à son peuple ou à sa cour, comme en festins, balz, danses, combats, courses de bagues, dont elle en a faict trois fort superbes en sa vie : l'un qui fut faict à Fontainebleau le mardy gras, après les premiers troubles, où il y eut tournois et rompement de lances, combats à la barrière, bref toutes sortes de jeux d'armes, avec une comédie sur le subject de la belle Genièvre de l'Arioste, qu'elle fit représenter par madame d'Angoulesme et par ses plus honnestes et belles princesses, et dames et filles de sa cour, qui certes la représentarent très bien, et tellement qu'on en vit jamais une plus belle; puis à Bayonne, à l'entrevue de la reyne sa bonne fille, où la magnificence fut telle en toutes choses, que les Espagnolz, qui sont fort desdaigneux de toutes autres, fors des leurs, jurarent n'avoir rien veu de plus beau, et que leur roy n'y sçauroit pas approcher, et s'en retournarent ainsi édifiez.

» Je sçay que plusieurs blasmarent en France cette despense par trop superflue ; mais la reyne disoit qu'elle le faisoit pour monstrer à l'estrangier que la France n'estoit si totalement ruinée et pauvre, à

cause des guerres passées, comme il l'estimoit, et que, puis que par tels esbats on sçavoit despendre, que par les conséquences et importances on leur sçaurait encore mieux faire ; et que d'autant plus la France en seroit mieux estimée et redoubtée, tant pour en voir ses biens et richesses, que pour voir tant de gentilshommes si braves et si adroits aux armes, ainsi que certes, il s'y en trouva là beaucoup, et qu'il fit très-bon veoir, et dignes d'estre admirez.

» Davantage, il estoit bien raison que, pour la plus grande reyne de la chrestienté, la plus belle, la plus honneste et la meilleure, on fist quelque feste solennelle par dessus les autres : et vous asseure que si elle ne se fust faite telle, l'estrangier se fust fort mocqué de nous, et s'en fust retourné en opinion de nous tenir tous en France pour de grands gueux. Ce n'est donc pas sans une bonne et juste considération que cette sage et advisée reyne fit cette despense. Comme aussi elle en fit une fort belle à l'arrivée des Polonois à Paris, qu'elle festina superbement en ses Tuileries : et après souper, dans une grande salle faicte à poste, et toute entournée d'une infinité de flambeaux, elle leur représenta le plus beau ballet qui fut jamais faict au monde, je puis parler ainsi, lequel fut composé de seize dames ou damoiselles, des plus belles et des mieux apprises des siennes, qui comparurent dans un grand roch tout argenté, où elles estoient assises dans des niches en forme de nuées de tous costez.

» Ces seize dames représentoient les seize provinces de la France, avecques une musique la plus mélodieuse qu'on eust sçu voir ; et après avoir faict dans ce roch le tour de la salle par parade, comme dans un camp, et après s'estre bien faict voir ainsi, elles vindrent toutes à descendre de ce roch, et s'estant mises en forme d'un petit bataillon bizarrement inventé, les violons montans jusques à une trentaine, sonnans quasi un air de guerre fort plaisant, elles vindrent marcher soubs l'air de ces violons, et par une belle cadence, sans en sortir jamais, s'approcher et s'arrester un peu devant leurs majestez, et puis après danser leur ballet si bizarrement inventé, et par tant de tours, contours et destours, d'entrelasseures et meslanges, affrontemens et arrets, qu'aucune dame jamais ne faillit se trouver à son tour ny à son rang : si bien que tout le monde s'esbahit que, parmi une telle confusion et un tel désordre, jamais ne faillirent leurs ordres, tant ces dames avoient le jugement solide et la retentive bonne, et s'estoient si bien apprises ; et dura ce ballet bizarre pour le moins une heure, lequel estant achevé, toutes ces dames, représentant lesdites seize provinces que j'ay dict, vindrent

à présenter au roy, à la reyne, au roy de Polongne, à Monsieur, son frère, et au roy et reyne de Navarre, et autres grands de France et de Polongne, chacune à chacun une placque toute d'or, grande comme la paulme de la main, bien esmaillée et gentiment en œuvre, où estoient gravés les fruicts et singularitez de chasque province en quoy elle estoit plus fertile, comme : la Provence des citrons et oranges, en la Champagne des bleds, en la Bourgogne des vins, en la Guyenne des gens de guerre ; grand honneur certes celuy-là pour la Guyenne ; et ainsi consécutivement de toutes les autres provinces. » Brantôme, *Dames illustres*, Discours II.

» Denise, femme de chambre de la reyne Catherine de Médicis, chantoit des mieux. » Brantôme, *Capitaines français*, M. de Nemours.

Le duc de Montmorenci, dont la cour était magnifique et ressemblait à celle d'un souverain, faisait exécuter des ballets à Toulouse avec un grand appareil de mise en scène. Le dialogue de ces drames dansés était écrit en languedocien ; les prologues bouffons que Goudouli composait, et récitait sur le théâtre avec une grace charmante, figurent dans les œuvres de ce poète, imprimées à Toulouse en 1678, in-12. On remarque ceux qu'il fit pour *les Compagnous de Diomedo tremutats en cygnes*, *el Bureu d'adresso*, *les Cyclopos*, *las Mouninas* (les Singes), *les Agraulats* (les Corbeaux), *el Punt del Jour*, *Cleosandro*, *el Bel Temps*. Je vais citer un couplet des *Compagnous de Diomedo*.

Tant graparez, tant cridarez,
Que tout l'oustal englandarez,
Ca disio, pus fier que Berreto,
Le loup à la coumayre Auqueto.
Tant serbirez, tant aymarez,
Que tas fredous animarez,
Ca dits aci la cansouneto
A moun auribo poutouneto.

Les hauts dignitaires de l'Église étaient les plus ardents propagateurs du drame lyrique. C'est à l'archevêque de Turin (1) que l'abbé Perrin, fondateur de l'opéra français, annonce, avec

(1) Le cardinal de la Rovère, qui, pendant plusieurs années, avait été nonce à Paris.

détails le succès de sa *Pastorale en Musique*, par une lettre en douze pages, datée du 30 avril 1659.

Quelque temps après, un comédien met en scène deux grands ballets, et l'archevêque de Lyon, digne successeur du cardinal de Ferrare, en accepte la dédicace. Rien de précisément religieux ne se faisait remarquer dans ces drames.

Ballet des Amours de Diane et d'Endymion, en machines, dansé sur le fameux théâtre de Lyon, par la troupe des comédiens de monseigneur le duc et maréchal de Villeroy. Dédié à monseigneur l'archevêque ; composé par Scipion Dupille, comédien de la même troupe. Lyon, 1675.

Ballet de la Force des Charmes, etc.

L'évêque d'Auxerre (Pierre de Broc), celui de Chartres (Éléonor d'Étampes de Valençay), qui fut ensuite archevêque de Reims, et le président Viguier conduisaient les dames de la cour et les actrices des divers théâtres aux places que le cardinal de Richelieu marquait pour elles aux spectacles qu'il donnait en son palais. Son Éminence les avait chargés spécialement de ce soin. Aussi l'abbé de Bois-Robert désignait-il l'évêque de Chartres sous le nom de *Maréchal de camp comique*.

Les pères jésuites faisaient représenter des tragédies avec chœurs et ballets dans leurs maisons professes. A l'une de ces pièces, exécutée à Madrid, devant le roi d'Espagne, un jeune écolier, armé de sa torche de furie, imagina d'aller bruler les cheveux et la barbe de son régent, qui servait de souffleur dans un coin du théâtre. Le roi prit tant de plaisir à ce burlesque épisode, qu'il voulait faire recommencer le spectacle.

En 1708, pendant la guerre de la succession d'Espagne, l'électeur de Cologne, archevêque, Joseph-Clément de Bavière, se réfugie à Valenciennes, y fait élever un théâtre, où l'on représente la comédie et l'opéra deux fois par semaine. Les acteurs étaient choisis parmi les abbés de sa musique, les secrétaires, les gardes-trabans et les officiers de sa maison. En carême, on exécutait des oratoires. Imprimées à Valenciennes, chez Henry, de 1708 à 1714, toutes les pièces du théâtre de l'électeur sont aujourd'hui très rares.

Le cardinal de Richelieu composait des tragédies avec ses teinturiers. Son Éminence desirait vivement que les drames de sa fabrique fussent produits sur un théâtre vaste, brillant et digne en tout des chefs-d'œuvre promis à sa cour. L'architecte J. Lemercier venait d'élever une salle de spectacles dans le Palais-Cardinal, en 1637. Il ne s'agissait plus que de l'équiper en décors, machines, ustensiles, armes, costumes, luminaire. Tous ces objets de luxe, d'illusion scénique, auraient été mis en œuvre imparfaitement à Paris. Richelieu fut assez bien avisé pour recourir à la bonne source.

— Mazarini, dit-il à l'abbé qui, plus tard, francisa son nom, Mazarini, tu desires faire ton chemin, gagner tes éperons, je t'envoie à Rome, chargé d'une mission de haute politique.

— Éminence, vous connaissez mon zèle, mon dévouement, notre saint-père.....

— Te fera baiser sa pantoufle; tu vas disputer avec les cardinaux.

— Ils ne résisteront pas à l'astuce de ma logique.

— C'est ce dont je me soucie le moins.

— *Corpo di Bacco!*

— Tu les amuseras n'importe comment; il suffit que l'on te croie ambassadeur ou quelque chose d'approchant. Assister aux représentations dramatiques données à Florence, à Venise, à Rome; entrer en relation avec les plus habiles dessinateurs de costumes, peintres de décorations, machinistes, entrepreneurs de spectacles; visiter les théâtres de la cave au grenier, de l'enfer à la volerie; examiner avec soin tous les détails matériels des jeux scéniques; pénétrer même dans le *camerino* des actrices, afin de t'initier aux mystères de leur toilette; m'apporter un chargement complet de tout ce qu'il faut pour meubler mon théâtre; voilà, pour nous, l'objet principal, essentiel, unique de ta mission. De mes projets tu connais l'importance! Leur succès dépend de ton adresse. Je ne suis point ingrat, et si ma belle Mirame est logée dans un palais somptueux et brillant, si l'Europe est superbement vêtue, attifée, pomponnée, frisée, fardée,

empanachée, je te rends le même service en te coiffant de la barrette cardinale. »

Mazarini remplit son mandat avec autant de gout que de précision ; la commande fut expédiée; des gens experts, choisis en Italie, l'accompagnèrent. Richelieu ne rêvait que tragédies ; Mazarini se garda bien de lui conter les prouesses merveilleuses de l'opéra. L'abbé se réservait ce moyen pour amuser la cour d'Anne d'Autriche, lorsque les pastiches du cardinal-ministre l'auraient suffisamment fatiguée, ennuyée. Mazarini réservait même, *sotto voce*, à l'opéra, la salle batie, ornée, meublée à grands frais (900,000 livres) pour les représentations de *Mirame* et de *l'Europe*.

Cette *Europe* était une imitation de *l'Europa* de Balduino di Monte Simoncelli, mélodrame en cinq actes, représenté devant Léopold, archiduc d'Autriche, à Mantoue, en 1626. Sur le titre du livret, est écrit : *Quest' opera non fu composta per musica, ma per sola magnificenza fu così rappresentata.*

DEUXIÈME ÉPOQUE,

DU 14 DÉCEMBRE 1645 AU 31 DÉCEMBRE 1662.

III

La Festa teatrale della Finta Pazza, 1645. — *Akébar, roi du Mogol*, premier essai d'un opéra français, 1646. — *Orfeo e Euridice*, 1647. — Décors, mise en scène. — Premier feuilleton sur l'Opéra-Italien. — Parti de l'opposition, critique, mazarinade. — *Le Nozze di Teti e di Peleo*, 1654. — *Rosaura, impératrice de Constantinople*, tragédie lyrique, 1658. — *Alcidiane*, ballet. — *La Pastorale en Musique* de Perrin et Cambert, 1659, second essai d'un opéra français, fait abandonner les représentations des œuvres italiennes. — *Ercole amante, Serse*, 1660. — Mélodrames français à grand spectacle, *Andromède, la Toison d'Or, Psyché, l'Inconnu, Circé.* — Les Machines, Théâtre des Machines. — Écoles de chant à Rome. — Écho de Monte-Mario. — Virtuoses, Ferri (Baldassare). — Origine du mot *opéra*. — Sonnets. — Incendie au Louvre. — *Serse*. — *L'Impatience*, ballet. — *Ballet des Saisons*. — *Britannicus, les Amants magnifiques.*

Richelieu mort, l'opéra vint bientot s'installer à Paris. Le 14 décembre 1645, le cardinal Mazarin y fit représenter *la Festa teatrale della Finta Pazza*, joyeuseté de Giulio Strozzi, musiquée par Francesco Socrati, de Parme, décors et machines de

par des chanteurs, des danseurs arrivés tout exprès d'Italie. C'était une comédie lyrique, un opéra bouffon, une parade musicale, un mélodrame où le noble se mêlait au comique, et dont les intermèdes présentaient un ballet de singes et d'ours, une danse d'autruches, une entrée de perroquets. Cette *Pazza finta*, malgré toutes les facéties exécutées par des volatiles baladins, facéties qui seront plus tard justifiées en cet ouvrage, n'était pas si dépourvue d'esprit qu'on pourrait l'imaginer.

Le programme nous dit : —Flore sera repérsentée par la gentille et jolie Louise-Gabrielle Locatelli, dite *Lucile*, qui, avec sa vivacité, fera connaître qu'elle est une vraie lumière de l'harmonie. »

La page 7 de l'imprimé porte : — Cette scène sera chantée, et Thétis sera représentée par la signora Giulia Gabrielli, nommée *Diane*, laquelle, à merveille, fera connaître sa colère et son amour. »

Même page : — Le prologue sera exécuté par la très excellente Marguerite Bertolazzi, dont la voix est si ravissante que je ne puis la louer assez dignement. »

Tout n'était pas chanté dans *la Finta Pazza*, témoin la note suivante, empruntée au même programme : — Cette scène sera toute sans musique, mais si bien dite, qu'elle fera presque oublier l'harmonie passée. »

Les premiers virtuoses, tels que Marguerite Bertolazzi, figuraient alors dans les prologues. Les livrets de *Serse*, de *l'Impatience*, en donnent de nouvelles preuves. Le drame de *la Finta Pazza*, déjà produit à Venise, en 1641, sur le *Teatro novissimo della Cavallerizza*, devait être ancien, puisque le satirique Boccalini, dont les œuvres étaient publiées en 1613, deux ans après sa mort, se moque du titre *Finta Pazza*, disant : *Perciochè ognuno sà che tutte le donne sono pazze e che non possono fingere d'essere quelle che sono*. La Secretaria di Apollo, page 176.

parce que la grosse troupe des courtisans était chez Monsieur, qui donnait à souper au duc d'Enghien. Nous n'étions que vingt ou trente personnes dans ce lieu, et nous pensâmes mourir d'ennui et de froid. Les divertissements de cette nature demandent du monde, et la solitude n'a pas de rapport avec les théâtres. » MADAME DE MOTTEVILLE, *Mémoires*.

Juste à la même époque, au moment où la troupe italienne passait les monts avec armes et bagages, un opéra français était en répétition à Carpentras.

Li pessugau et li pevoulin, les chippeurs et les pouilleux, les nobles et les prolétaires, se faisaient alors une guerre acharnée dans le comtat Venaissin. Chef du parti de la noblesse, entouré de ses clercs et de ses chevaliers, Alessandro Bichi, cardinal-évêque, tenait à Carpentras une cour splendide. Un escadron léger et galant où les plus jolies comtadines s'étaient enrolées, avait son quartier général au palais de ce prince de l'Église. Les victoires que cet autre Mazarin remportait sur ses frondeurs étaient célébrées par des bals, des tournois, des comédies, des *Te Deum*, des festins, des processions et des ballets. Faut-il s'étonner qu'un opéra français, nouveauté charmante et sans rivale, ait surgi dans cet alcazar des plaisirs, dans ce séjour enchanté, qu'un prince de l'Église opulent, ingénieux, inventif, voulait enrichir de toutes les magnificences de l'Italie?

C'est pour défier, surmonter, éteindre les cris d'un populaire furieux, le bruit du canon et de la fusillade, que cet autre Alexandre fit sonner un opéra dans la capitale du comtat Venaissin. Il est tout naturel que notre Académie impériale de Musique se ressente de son origine belliqueuse, bruyante, et fasse éclater encore, même en temps de paix, le tonnerre de ses trombones, de ses cloches et de ses tambours.

Poète et maître de chapelle du cardinal-évêque, l'abbé Mailly fit représenter, en février 1646, *Akébar, roi du Mogol*, tragédie lyrique, avec un succès merveilleux. Parolier adroit, compositeur excellent en musique, dont il avait publié des traités estimés, l'abbé Mailly s'était signalé doublement en cette audacieuse entreprise. Le palais épiscopal de Carpentras fournit la salle im-

mense où sonna victorieusement, où l'on applaudit avec des transports d'enthousiasme et de délire le premier opéra français.

Voilà donc nos deux capitales, Paris et Carpentras, que deux cardinaux gouvernaient et dotaient au même instant des splendeurs séduisantes de l'opéra, *motu proprio*, sans aucun plan concerté, tous les deux illuminés par le même génie, poussés par la même idée. La rencontre est heureuse, singulière et digne d'être signalée.

Mazarin voulait marier le prince de Galles, depuis Charles II, roi d'Angleterre, à Mlle de Montpensier. Une fête brillante fut donnée à cette occasion dans la grande salle de spectacles du Palais-Royal. Mademoiselle de Montpensier en était la reine; c'est elle qui nous en fournira les détails.

— La galanterie du prince de Galles fut poussée si ouvertement, qu'elle fit grand bruit dans le monde. Tout l'hiver elle dura de même force; elle parut encore plus fortement à une fête qu'il y eut au Palais-Royal, sur la fin de l'hiver (1646); où il y eut une magnifique comédie italienne à machines et à musique, suivie d'un bal, pour laquelle la reyne me voulut parer. On fut trois jours à accommoder ma parure : ma robe était toute chamarrée de diamants avec des houppes incarnat et noir; j'avais sur moi toutes les pierreries de la couronne et de la reine d'Angleterre, qui en avait encore en ce temps-là quelques-unes de reste. On ne peut rien voir de mieux et de plus magnifiquement paré que je l'étais ce jour-là. Je ne manquai pas de trouver beaucoup de gens qui surent me dire *assez à propos*, que ma belle taille, ma bonne mine, ma blancheur et l'éclat de mes cheveux blonds, ne me paraient pas moins que toutes les richesses qui brillaient sur ma personne. Tout contribuait à me faire paraître; on dansait sur un grand théâtre accommodé tout exprès, orné pour ce sujet, éclairé de flambeaux autant qu'il le pouvait être. Il y avait au milieu du fond de ce théâtre un trône élevé de trois marches, couvert d'un dais, et tout autour du théâtre des bancs pour les dames qui devaient danser, aux pieds desquelles étaient les danseurs; le reste de la salle en amphithéâtre qui nous avait en perspective. Ni le roi ni le prince de Galles ne se voulurent mettre sur ce trône, j'y demeurai seule : de sorte que je vis à mes pieds ces deux princes et ce qu'il y avait de princesses à la cour.

» Je ne me sentis point gênée en cette place, et ceux qui m'avaient flattée au bal, trouvèrent encore matière le lendemain de le faire.

Tout le monde ne manqua pas de me dire que jamais je n'avais paru moins contrainte que sur ce trône, et que, comme j'étais de race à l'occuper, lorsque je serai en possession d'un où j'aurai à demeurer plus longtemps qu'au bal, j'y aurai encore plus de liberté qu'en celui-là. Pendant que j'y étais et que le prince de Galles était à mes pieds, mon cœur le regardait du haut en bas aussi bien que mes yeux; j'avais alors dans l'esprit d'épouser l'empereur. »

L'ambition lui faisait essayer, peser presque toutes les couronnes de l'Europe; l'amour la soumit à Lauzun, qu'il ne lui fut pas permis de posséder à sa fantaisie.

En 1647, une deuxième troupe italienne, appelée par Mazarin, et beaucoup mieux composée, débute le 23 février, représente un opéra dont le titre n'a pas été conservé par les historiens, et lui fait succéder *Orfeo e Euridice*, musique de L. Rossi. Succès d'enthousiasme, de fanatisme, qu'un témoin oculaire vous décrira. Cette fois l'opéra s'établit au Palais-Royal, dans la salle batie par le cardinal de Richelieu. Les frais de mise en scène s'élevèrent à 550,000 livres. Les décorations furent peintes, les machines construites et mises en jeu par Giacomo Torrelli.

Vous voyez que dès le premier âge du drame lyrique, Orphée, Apollon, y brillèrent au rang suprême, et devinrent les hérosfavoris des poètes et des musiciens.

Notre *Orphée*, musiqué par Gluck, ne peut donner une idée de cet ancien livret, qui commence aux premières amours d'Orphée et d'Eurydice et finit après la mort du chantre de la Thrace et son apothéose. Ces amours, protégées par Junon et contrariées par Vénus; la rivalité d'Aristée, la fuite d'Eurydice, qu'un satyre veut enlever; la morsure du serpent; Vénus déguisée en vieille pour jouer auprès d'Eurydice le rôle d'une matrone; les noces d'Orphée et d'Eurydice; Momus qui préside au repas et tient des propos médisants, fort lestes sur le mariage des laides, qui donne peu de contentement, et le mariage des belles qui présente beaucoup de dangers; la danse des amours et des hyménées, des nymphes et des satyres, des bergers et des bergères; Apollon descendant sur son char qui parcourt les

douze signes du zodiaque; Endymion arrivant à pied au festin : tout cela se trouve dans le premier acte. Les deux derniers ne sont pas moins remplis.

Douze décorations, combinées avec artifice, frappèrent d'admiration les spectateurs assez heureux pour être admis aux représentations d'*Orfeo*. Les changements se faisaient à vue, et le machiniste produisit sur le théâtre :

Une ville forte assiégée et défendue,
Un temple entouré d'arbres,
La salle du festin donné pour les noces d'Orphée,
Un intérieur de palais,
Le temple de Vénus,
Une forêt,
Le palais du Soleil,
Un désert affreux,
Les Enfers,
Les Champs-Élysées,
Un bocage sur le bord de la mer,
Enfin l'Olympe et le firmament.

On ne ferait pas mieux aujourd'hui. Voici les réflexions du journaliste Renaudot au sujet de la musique :

— Ces airs étaient si mélodieusement chantés, qu'encore que les beaux vers italiens, desquels toute la pièce était composée, fussent continuellement chantés, la musique en était si fort diversifiée, et ravissait tellement les oreilles, que sa variété donnait autant de divers transports aux esprits qu'il se trouvait de matières différentes. Tant s'en faut que cette conformité de chants, qui lasse les esprits, se rencontrât en aucun des chefs-d'œuvre de cet excellent art de musique. Aussi l'artifice en était si admirable et si peu imitable par aucun autre que celui qui en est l'auteur, que le son se trouvait toujours accordant avec son sujet, soit qu'il fût plaintif ou joyeux, ou qu'il exprimât quelque autre passion, de sorte que ce n'a pas été la moindre merveille de cette action, que tout y étant récité en chantant, qui est le signe ordinaire de l'allégresse, la musique y était si bien appropriée aux choses, qu'elle n'exprimait pas moins que les vers toutes les affections de ceux qui les récitaient, témoin la tristesse, les regrets, le désespoir d'Aristée.....

» Dans la douzième scène du troisième acte, Orphée s'entretint de plusieurs airs lugubres sur sa lyre, qu'il toucha si mélodieusement, qu'à son harmonie, jointe à la douceur de sa voix, il fait mouvoir les rochers, danser les arbres et les animaux les plus farouches; de sorte que l'on vit des lions, des panthères, d'autres bêtes furieuses venir sauter sur le théâtre à l'entour de lui...

» Voilà le fidèle rapport de ce qui s'est passé en cette action; mais le principal y manque, qui est de voir ce sujet animé par l'organe de ses acteurs, et par leurs gestes qui l'exprimaient si parfaitement, qu'ils se pouvaient faire entendre de ceux qui n'avaient aucune connaissance de leur langue. Le roi y apporta aussi tant d'attention, qu'encore que Sa Majesté l'eût déjà vue deux fois, elle y voulut encore assister cette troisième, n'ayant donné aucun témoignage de s'y ennuyer...

» Mais ce qui rend cette pièce encore plus considérable et l'a fait approuver par les plus rudes censeurs de la comédie, c'est que la vertu l'emporte toujours au-dessus du vice, nonobstant les traverses qui s'y opposent; Orphée et Eurydice, n'ayant pas seulement été constants en leurs chastes amours, malgré les efforts de Vénus et de Bacchus, les deux plus puissants auteurs de débauches; mais l'Amour même ayant résisté à sa mère pour ne vouloir pas induire Eurydice à fausser la fidélité conjugale. Aussi ne fallait-il pas attendre autre chose que des moralités honnêtes et instructives au bien, d'une action honorée de la présence d'une si sage et si pieuse reine qu'est la nôtre. »

Gazette de France, Paris, le 8 mai 1647. Premier feuilleton écrit sur l'opéra dans les journaux français.

La reine régente ne put entendre que la moitié d'*Orfeo*, lors de la première exhibition de cet opéra. Sa majesté quitta le spectacle pour aller dans son oratoire, se préparer à la communion qu'elle devait recevoir le lendemain. Mazarin témoigna hautement le déplaisir qu'une telle ardeur religieuse lui faisait éprouver. Ce prince de l'Église pensait que l'on avait toujours assez de temps pour se livrer à des exercices de dévotion.

— Le curé de Saint-Germain-l'Auxerrois vint trouver la reine et lui maintint que ce divertissement ne se devait point souffrir, et que c'était péché mortel. Il lui apporta son avis signé de sept docteurs de Sorbonne, qui étaient de même sentiment. Cette seconde réprimande pastorale donna tout de nouveau de l'inquiétude à la reine, et la fit ré-

soudre d'envoyer l'abbé de Beaumont, précepteur du roi, consulter dans la même Sorbonne l'opinion contraire. Il fut prouvé par dix ou douze docteurs, que la comédie pouvait être entendue sans scrupule...

« Le maréchal de Gramont, éloquent, spirituel, gascon et hardi à trop louer, mettait cette comédie au-dessus des merveilles du monde : le duc de Mortemart, grand amateur de la musique et grand courtisan, paraissait enchanté au seul nom du moindre des acteurs, et tous ensemble, afin de plaire au ministre, faisaient de si fortes exagérations quand ils en parlaient, qu'elle devint enfin ennuyeuse aux personnes modérées dans les paroles. Leur sentiment et les grandes louanges qu'ils lui donnèrent firent qu'elle en parut moins belle ; et le bruit qu'ils en firent en la justifiant, la bonté de la symphonie, ne purent pas empêcher de demeurer d'accord que l'adulation ne doit point être blamée à la cour en des sujets de cette nature. » Mme DE MOTTEVILLE, *Mémoires.*

Le parti de l'opposition a toujours existé. Monglat critique *Orfeo* dans ses *Mémoires*, Scarron attaque Mazarin qui nous l'avait donné :

Outre cette vertu de coq,
On te tient inventeur du hoc,
Ou beau jeu de trente à quarante;
De certaine chaise roulante,
Autre cheval de Pacolet (1);
Et de plus, de ce cher ballet,
Ce beau mais malheureux *Orphée,*
Ou, pour mieux parler, ce Morphée,
Puisque tant de monde y dormit.
Ma foi, ce beau chef-d'œuvre mit
En grand crédit ton éminence,
Ou plutot ton impertinence.

La Mazarinade.

— Maître Claude, argentier de l'hotel de Rambouillet, racontait la comédie d'*Euridice* que le cardinal avait fait jouer en musique, et di-

(1) — Cheval de bois enchanté qui portoit un homme en un moment à mille lieues d'où il estoit. Vulgairement on dit : — Il faudroit avoir le cheval de Pacolet pour aller si viste en ce lieu là. » OUDIN, *Curiositez françoises*, page 93.

sait à l'une des femmes de chambre : — Vous voyez l'enfer, et là vous voyez venir *Plutarque*. — Plutarque? reprit cette fille; ne serait-ce pas Pluton? — Pluton ou Plutarque, dit maître Claude, qu'importe ! » TALLEMANT DES RÉAUX.

On venait de représenter le ballet de *Cassandre*, où le roi s'était signalé. La cour était en belle humeur, les galants et les filles de la reine voulaient se voir de plus près, en toute liberté, n'ayant pu se parler que des yeux et par gestes, pendant la soirée passée au théâtre. Les galants imaginèrent de remplir leurs poches de pommes; au petit coucher du roi, ces projectiles furent lancés à la tête de Mme Du Puy, gouvernante des filles de la reine, pour lui faire quitter la place, Chamarante, l'une de ces demoiselles, afin d'excuser les assaillants, lui dit que c'est sur elle-même qu'on tire, et que les maladroits manquent leur but. Mme Du Puy ne s'éloigna pas moins de ce champ de bataille où les pommes pleuvaient sur sa tête. La duègne effarouchée laissa le champ libre aux couples amoureux. 16 avril 1651.

Le ballet de *Robert-le-Diable* est mis en scène, à Rouen, le 12 février 1652, avec le plus grand succès.

A Saumur on se préparait à danser, à chanter un ballet satirique dirigé contre le prince de Condé; le roi mit opposition à cette facétie dramatico-politique. Les mazarins devaient y figurer avec la paille au chapeau, ceux du parti contraire avec le papier au chapeau, cocardes, signes distinctifs, adoptés à cette époque. 28 février 1652.

La Cour des Miracles, ballet dansé, le 1er mars 1653, au Petit-Bourbon, n'a de remarquable, pour l'histoire de l'art, que les fanfares de cors de chasse : pour la première fois, elles sonnèrent sur le théâtre et dans l'orchestre, au grand ébahissement des amateurs.

Le 26 janvier 1654, on applaudit au Louvre, dans la galerie des Peintures, *le Nozze di Teti e di Peleo*, de Butti, musique de Francesco Cavalli. Le 14 avril suivant, on exécutait ce drame au Petit-Bourbon. Les mêmes acteurs en donnèrent des représentations publiques au théâtre du Marais, rue Vieille-du-Temple. On y voyait Prométhée enchaîné sur le mont Caucase, et le

vautour qui lui déchirait le cœur en battant des ailes. Chiron le centaure y galopait. Le rôle de la Discorde, rôle très important aux noces de Pélée, avait été supprimé; voici la raison qu'en donne le livret : — La Discorde y fût bien venue, mais elle aurait eu honte de paraître sur le théâtre après avoir été chassée de la France; il n'était pas à propos qu'elle vînt troubler cette agréable fête. » Monsieur, frère de Louis XIV, représentait l'Amour dans cet opéra, pour lequel on fit 233 costumes. Les dromadaires de la suite de Pélée obtinrent le plus grand succès.

En 1816, Rossini traite le même sujet en cantate. *Le Nozze di Teti e di Peleo* de ce maître sont exécutées à Naples pour le mariage de la princesse Marie-Caroline avec Charles-Ferdinand, duc de Berry.

Rosaura, impératrice de Constantinople (1), tragédie lyrique à grand spectacle, charma les Parisiens au Petit-Bourbon le 15 mars 1658. Le fameux Tiberio Fiurelli, Scaramouche, introduisait ses farces dans les entr'actes de *Rosaura*. De burlesques intermèdes succédaient aux scènes les plus attendrissantes.

C'est la table de Scaramouche,
Contenant fruit, viande et pain,
Et pourtant il y meurt de faim,
Par des disgrâces qui surviennent,
Et qui de manger le retiennent.

J'emprunte ces versicules à Loret, qui va nous donner de curieux détails sur la composition de l'orchestre de la cour. Il s'agit d'*Alcidiane*, ballet mêlé de chants, où figuraient les virtuoses italiens.

Un grand concert des plus charmants,
Composé d'octante instruments,
Encor, dit-on, octante-quatre,
Fait l'ouverture du théâtre.
Savoir trente et six violons,
Qui sont presque autant d'Apollons,

---

(1) La Rosaura, *poesia d'Antonio Arcoleo, di Candia, musica di Giacomo Antonio Perti, Bolognese, rappresentata in Venezia nel teatro di Sant' Angiolo.*

Formant un mélange céleste,
Flûtes, clavecins et le reste,
Guitéres, téorbes ou luths,
Et des violes de surplus.

Louis XIV devait danser dans *Alcidiane*, ballet de Benserade et Lulli. Louis se rendit au théâtre en costume de baladin, et ne trouva rien de prêt pour la représentation. Il envoyait sans cesse des valets de pied à Lulli, pour le presser et savoir quand on entrerait en scène. Voyant que rien n'avançait, le roi fit dépécher un dernier émissaire pour lui dire qu'il se lassait d'attendre, et qu'il voulait absolument que l'on commençât. Lulli, songeant moins aux ordres qu'on lui signifiait, qu'à ce qui lui restait à faire encore, répondit avec un sang froid admirable : — Le roi est le maître, il peut bien attendre. » (1)

L'opéra italien rentre au Louvre. De nouveaux acteurs, dirigés par F. Cavalli, Rossini de l'époque, y chantent *Ercole amante*, de Rovetta; *Serse*, de F. Cavalli, dans la galerie des Cariatides. C'était une des fêtes données à la jeune reine Marie-Thérèse, après son entrée à Paris. 22 novembre 1660.

Quatre membres du conseil des Seize avaient été pendus en cette galerie le 3 décembre 1591.

Tous ces déménagements, l'abandon surtout de la salle du Palais-Royal, prouvent que le drame lyrique voulait déployer tout son luxe de mise en scène dans une enceinte plus vaste et tout à fait digne de lui. L'architecte Amandini, le machiniste Vigarani, gentilshommes de Modène, s'étaient illustrés en construisant le superbe théâtre de cette ville (2). Ils furent mandés à Paris avec la mission de préparer une immense demeure à l'Opéra-Italien, en établissant aux Tuileries, à la place de l'ancienne salle de spectacles, une copie exacte de leur grand théâtre de Modène. De Ratabon, architecte du roi, fut adjoint à ces deux artistes. Ils commencèrent la salle nouvelle en 1659, croyant

(1) Pour la suite burlesque de cette saillie, V. MOLIÈRE MUSICIEN, t. I, p. 363.

(2) Le duc François Ier l'avait fait construire dans son palais en 1645 ; on le détruisit en 1776 pour batir la Douane.

qu'elle serait terminée en 1660, pour les noces de Louis XIV, elle ne put recevoir ses hôtes mélodieux qu'en 1662.

C'est là que, le 7 février, *Ercole amante*, *Serse*, reparurent ornés de tous les prestiges de l'art. Décorations, changements à vue, costumes, tout frappait d'admiration ; les machines, dont l'effet tenait du prodige, enlevaient cent personnes à la fois. Le roi, la reine et les principaux seigneurs, les dames de la cour les plus favorisées y dansèrent. Louis XIV y représenta la maison de France, Pluton, Mars et le Soleil. Mlles Girault et Vertpré dansèrent l'entrée de Diane et l'Aurore.

Celle des étoiles plut fort,
Et chacun demeura d'accord
Que ces agréables fillettes,
Avec tambours et castagnettes,
Toutes quinze ne pouvaient pas
Réussir avec plus d'appas.

Le rôle d'Hercule était chanté par *il signor* Vincenzo Piccinni, celui de Junon par *il signor* Antonio Rivani, celui de la Lune par l'abbé Melone, etc. ; mais Vénus était représentée par une Française, Mlle Hilaire (2). Après avoir chanté son rôle de planète, dans le prologue, l'abbé Melone quittait l'empyrée, et venait se montrer dans le costume très dégagé de l'une des trois

(2) Fille de Le Puis, tenant le cabaret de Bel-Air, rue de Vaugirard, près du Luxembourg. Quoiqu'elle représentât Vénus, dans *Orfeo*, et chantât le récit de la Beauté dans *le Mariage forcé*, ballet de Molière, Hilaire Le Puis n'était pas jolie ; elle n'avait de beau que la voix et les dents. Élève de de Niel et de Lambert (Michel), belle-sœur de ce dernier, elle devint la tante de Lulli, lorsque ce musicien épousa Madeleine, fille unique de Lambert, le 24 juillet 1662. Le jeu de paume de Bel-Air, que Lulli fit convertir en salle d'opéra, dix ans après, touchait au cabaret où Mlle Hilaire, première de nos premières cantatrices dramatiques, avait fait ses études musicales. Cette virtuose comptait de quarante-cinq à cinquante printemps lors de l'établissement de l'opéra français, elle dut céder le pas à Mlles de Castilly, Brigogne, ses jeunes rivales. Hilaire Le Puis conserva pourtant sa voix jusqu'à l'âge de soixante ans. Elle avait eu beaucoup de succès à Londres, où les chanteurs français, tels que Mlle de La Barre, les ténors Boutelou, Duménil, firent, à son exemple, des tournées brillantes et fructueuses.

Graces; *il signor* Zannetto et *la signora* Ribera complétaient le trio. Arrivait ensuite un chœur *harmonique* de zéphires et de ruisseaux, un chœur *de musique* de tritons et de sirènes, assistés du chœur *muet* des demoiselles d'Yole.

Malgré tant d'avantages, *Ercole amante*, *Serse*, quoique mieux exécutés, ne firent pas la même impression que l'*Orfeo*. L'abbé Perrin avait fait essayer un opéra français de sa façon, musique de Cambert, en avril 1659. Chanté par des amateurs, parmi lesquels Mlles de Sercamanan brillaient au premier rang, à Issy, dans la maison de M. de la Haye, sans décors, danses ni chœurs, cet ouvrage avait produit un enthousiasme tel parmi les élus témoins de son triomphe, que la foule du public portait aux nues *la Pastorale en Musique*, sans en connaître une seule note: elle applaudissait de confiance, et, certaine de posséder bientot un opéra français, elle dénigra les drames lyriques italiens. L'esprit national s'en méla, donna l'impulsion, et l'œuvre de l'organiste Cambert fut généralement préférée. *Ercole amante*, passant des théâtres de la cour à celui du Marais, ne trouva plus qu'un trop petit nombre d'admirateurs. Les Italiens, à peu près délaissés, firent retraite devant le fantôme de l'opéra français, et ne donnèrent point au public l'*Eritrea*, qu'ils avaient mise à l'étude et répétée.

Le programme du spectacle, que l'on nommait alors *livre du sujet*, imprimé, distribué dans la salle, date des premières représentations des opéras italiens chantés à Paris. Il fallait en expliquer l'action à des auditeurs français. Un de ces programmes nous apprend que le rideau d'avant-scène était manœuvré *prestissimo*. — La grande toile qui couvrira toute la face du théâtre étant levée avec une telle rapidité, que les yeux, dans l'instant d'un éclair, auront peine d'en suivre l'élévation, on verra, etc. »

Machines, tel était le mot victorieux que l'on plaçait en tête de ces annonces. Le vocable *opéra*, sans cortége, isolé, pris absolument, ne pouvait y figurer, puisqu'il n'avait point encore passé dans notre langue. *Machines* était le talisman à nul autre second, qui devait ameuter, entasser dans les salles de spectacle un populaire peu curieux de musique et de chant. Deux siècles ont

roulé depuis lors sur la France, et les machines, les décorations n'ont rien perdu pour nous de leur charme et de leur puissance.

Les deux Corneille, Molière, et bien d'autres auteurs dramatiques eurent recours aux machines pour obtenir des succès de vogue. *Andromède*, *la Toison d'Or*, *Psyché*, l'*Inconnu*, *Circé*, etc., sont des mélodrames à grands fracas, tels que *la Biche au bois*, *la Poule aux œufs d'or*. Les registres de la Comédie-Française donnent les chiffres des recettes énormes encaissées au moyen des machines. Les prix étaient doublés vingt-huit, trente-cinq fois de suite pour les représentations de ces pièces favorites. Le public enchanté, reconnaissant ne reculait pas devant ce surcroît de dépense. — Pendant les six premières semaines, la salle de la Comédie fut toute remplie dès midi. Comme l'on n'y pouvait trouver de place, on donnait un demi-louis d'or à la porte pour y avoir entrée, et l'on était content lorsque par la même somme, donnée une seconde fois aux premières loges, on obtenait d'être assis au troisième rang. » De Visé, parlant des représentations de *Circé*, tragédie ornée de machines, de changements de théâtre, et de musique (de Charpentier), dans *le Mercure galant* de janvier 1710, trente-cinq ans après le succès prodigieux de l'ouvrage de Thomas Corneille.

Après la mort de Molière, les comédiens français, que Lulli venait de chasser du Palais-Royal, se réfugièrent au théâtre Guénégaud, dont ils firent l'acquisition au prix de 30,000 livres, bâtiment, décors et machines, tout compris. Cet équipement, que le marquis de Sourdéac avait organisé pour l'opéra, fut employé pour la mise en scène de *Circé*, 17 mars 1675, de *l'Inconnu*, 17 novembre 1675.

Le décor, les machines donnant de tels résulats au théâtre, inspirèrent une émulation si vive aux peintres, aux architectes, que de nombreux traités spéciaux sur ce nouvel art furent publiés dès l'origine de l'opéra. Camillo-Giulio Delminio avait mis au jour *l'Idea tel Teatro* à Florence, en 1550. Niccolà Sabbatini, de Pesaro, imprima sa *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, en 1638. Ce livre jouit si longtemps de l'estime des ar-

tistes, qu'une seconde édition en fut donnée en 1738. Je pourrais citer les titres de trente-six ouvrages du même genre qui succédèrent à diverses époques, à ceux de Camillo Delminio, de Sabbatini, de Chiaramonte, 1675.

Un théâtre est bati, pour l'opéra, dans le palais des Tuileries; il reçoit le nom de *Théâtre des Machines*, qu'il a toujours conservé. Le drame lyrique italien était pour nos anciens *la comédie des machines*. Je vous ai dit que cent personnes à la fois s'envolaient dans les airs ou dans les frises au moyen des machines qui manœuvraient aux Tuileries. C'est fabuleux, direz-vous, ce théâtre était donc vaste comme la plaine de Grenelle? Pas tout à fait, mais vous serez moins surpris quand je vous en aurai donné les dimensions exactes, mesurées sur place. J'aime à procéder carrément et d'aplomb lorsqu'il s'agit de dates et d'objets matériels.

De gauche à droite, étant sur la terrasse du jardin qui longe le palais des Tuileries, à partir du pavillon de Marsan, dont les six fenêtres doivent être laissées en dehors, le premier et le plus grand corps de bâtiments contenait le théâtre des Machines; le second, la salle réservée aux spectateurs.

La chapelle était du coté de la cour, derrière la terrasse donnant sur le jardin; terrasse que l'on a couverte de constructions en 1823. L'escalier conduisant au théâtre prenait l'espace d'une fenêtre du coté de la cour. La chapelle tenait les six fenêtres suivantes. Les quatre fenêtres qui leur succèdent éclairaient le grand escalier. Nous voilà dans le pavillon du milieu, que la salle du Concert spirituel occupait en entier, au premier étage. La salle des gardes venait ensuite; elle a servi quelquefois pour l'exécution de ce concert.

La salle du théâtre des Machines, depuis le rideau jusqu'au mur de refend du pavillon de Marsan, avait 41 mètres 83 centimètres de profondeur; l'ouverture de la scène était de 10 mètres 39 centimètres, et la hauteur de 11 mètres 4 centimètres; la partie destinée aux spectateurs avait, dans œuvre, 16 mètres sur 30 mètres 20 centimètres; la hauteur du parterre au cintre était de 16 mètres; l'ordre d'architecture de cette salle était

composite : huit mille personnes pouvaient s'y placer convenablement, les spectateurs étant debout au parterre. Après la salle de Parme, elle était la plus vaste de l'Europe.

Lorsqu'après le premier incendie du théâtre du Palais-Royal, en 1763, Soufflot voulut loger les acteurs de l'opéra français aux Tuileries, il construisit *en entier* sa nouvelle salle et toutes ses dépendances, telles que foyers, loges d'acteurs, corridors, escaliers, sur l'espace occupé *seulement* par la scène du théâtre des Machines. Ces dispositions intérieures furent changées en 1792 pour batir la salle de la Convention nationale, à laquelle on arrivait par un perron donnant sur la terrasse des Feuillants. C'est là que fut prononcée la sentence du 20 janvier 1793.

L'empereur Napoléon I[er] fit construire, sur la place de la salle de la Convention, la chapelle et le théâtre des Tuileries par ses architectes Fontaine et Percier. On voit encore au fond de la scène de ce théâtre, une des tribunes où les femmes du peuple, dites *les tricoteuses*, étaient admises pour entendre les orateurs républicains. La chapelle que batit Napoléon fut ouverte par une messe solennelle, chantée le 2 février 1806. L'année suivante, les virtuoses italiens, réunis aux Tuileries, faisaient sonner leurs opéras sous le même toit, abritant les deux édifices.

— Il faut que je me tue, ou que je parle au roi ; je me jetterai à ses pieds sur son passage, quand il ira à la messe ou à la comédie, » dit la belle Saint-Yves, l'héroïne de *l'Ingénu*. Singulier rapprochement que le malicieux Voltaire a signalé ; pitoyable antithèse offerte à nos yeux par tous les chateaux des rois très-chrétiens, des rois qui proscrivaient les comédiens, les tenaient en dehors de la communion des fidèles, et ne craignaient pas de montrer au loin, sur les combles de leurs demeures, le cintre d'un théâtre s'appuyant contre le dôme d'une église ; indécente silhouette, où l'on voyait Baal donner insolemment la main au dieu d'Israël, et mettre en action la morale lubrique de Tartufe :

Le ciel défend, de vrai, certains contentements,
Mais on trouve avec lui des accommodements.

Tous ces chanteurs appelés en France par Mazarin étaient de

fort habiles gens, ayant appris leur art dans les écoles de chant établies à Rome. Celle que Virgilio Mazzocchi dirigeait, en 1620, tenait le premier rang. Voici comment s'exprime, à ce sujet, Bontempi dans son *Historia musica.*

— Les écoles de Rome obligeaient les élèves à prendre une heure sur chaque jour et de l'employer à chanter des passages difficiles, afin d'acquérir de l'expérience. Une autre heure à l'exercice du trille, une autre aux traits d'agilité, une autre à l'étude des lettres, une autre aux vocalises et divers exercices du chant, sous la direction d'un maître et devant un miroir, afin d'acquérir la certitude qu'on ne faisait aucun mouvement vicieux des muscles du visage, du front, des yeux ou de la bouche. Tout cela composait l'emploi de la matinée. L'après-midi, l'on consacrait une demi-heure à l'étude de la théorie; une autre demi-heure au contrepoint sur le plain-chant, une heure à recevoir, à mettre en pratique les règles de la composition sur la cartelle (1), une autre à l'étude des lettres, et le reste du jour à l'exercice du clavecin, à la composition de quelque psaume, motet, *canzonetta*, ou de tout autre genre de pièce, selon ses propres idées. Tels étaient les exercices ordinaires les jours où les élèves ne sortaient point de la maison.

« Leurs promenades étaient souvent dirigées hors de la porte Angelica, vers Monte-Mario pour y chanter à la portée d'un écho, dont ils écoutaient la réponse afin que chacun pût juger de ses propres accents. Les exercices du dehors consistaient en outre à chanter dans presque toutes les solennités musicales des églises de Rome; à suivre, observer attentivement la manière et le style d'une infinité de grands chanteurs qui vivaient sous le pontificat d'Urbain VIII, à s'y exercer à rendre compte de leurs observations au maître, qui, pour mieux imprimer le résultat de ces études dans l'esprit de ses élèves, y joignait les remarques et les avertissements nécessaires. »

Il était impossible que des chanteurs endoctrinés de cette manière ne devinssent pas de grands artistes, si la nature les avait doués de quelques dispositions : on se donne aujourd'hui beaucoup moins de peine.

Si l'on en juge par les cantilènes des opéras de Caccini, Peri, Monteverde, Cavalli et de tous les maîtres de la première et de

---

(1) Peau d'âne préparée pour y noter la musique, et l'effacer ensuite avec une éponge. Une ardoise réglée est maintenant employée au même usage.

la seconde école, la manière des grands chanteurs du dix-septième siècle devait être plus particulièrement expressive qu'ornée. Cependant ce qu'on rapporte du talent prodigieux du ténor Balthasar Ferri, de Pérouse, prouve que les ornements étaient accueillis avec enthousiasme. Après Ferri, les plus renommés de l'Italie, à cette époque, ont été Pasqualini, Giambattista Bollini, Piccinni, qui vint à Paris, Formenti, Riccardi, Scaccia et Origoni.

Arteaga nous dit qu'il ne saurait fixer avec précision l'époque à laquelle on introduisit les sopranistes artificiels sur le théâtre. Je pense qu'ils y chantaient dès les premières années du dix-septième siècle. Une bulle de Sixte V, adressée au nonce d'Espagne, fait connaître qu'en ce pays on les employait dans la musique d'église et de chambre. La manière dont ils sont établis sur les scènes lyriques de l'Italie au moment où Maugars, 1638, Pietro della Valle, 1640, signalèrent leurs prouesses, démontre que les sopranistes avaient paru dans les opéras depuis un certain nombre d'années.

Giulia et Vittoria Lulle, cantatrices au service de la cour de Florence, Mlle Caccini, fille d'un des créateurs du drame lyrique, Checca della Laguna, Margherita Costa, de Venise, Mmes Sofonisbe, Moretti, Laodamia, Muti, Valeri, Campani, Adriana Baroni, mère de Leonora, florirent de 1610 à 1640. Caccini fut le premier qui perfectionna le chant à voix seule : il l'orna de quelques agréments, de trilles, de passages, qui, placés à propos, embellirent la mélodie en ajoutant à son expression. Cenci, de Florence, adopta la méthode de ce maître, et Falsetto, Verovio, Ottaviuccio, Nicolini, Lorenzini, chanteurs d'un grand mérite, l'avaient déjà perfectionnée, quand elle reçut un lustre nouveau des sopranistes artificiels. Vers 1620, les chanteurs, les cantatrices, dédaignant ce nom trop vulgaire, prirent celui de *virtuose*, afin de se distinguer des comédiens, et le précieux talent de moduler un air devint le moyen le plus prompt, le plus certain pour arriver aux honneurs, aux richesses.

— La voix la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuse qui peut-être ait jamais existé, paraît avoir été celle du chevalier Balthasar Ferri, ténor pérousin, chanteur unique et prodi-

gieux, que s'arrachaient tour à tour les souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens et d'honneurs durant sa vie, et dont toutes les muses d'Italie célébrèrent à l'envi les talents et la gloire après sa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce musicien respirent le ravissement, l'enthousiasme; et l'accord de tous ses contemporains montre qu'un talent si parfait et si rare était même au-dessus de l'envie.

« Rien, disent-ils, ne peut exprimer l'éclat de sa voix ni les graces de son chant; il avait au plus haut degré tous les caractères de perfection dans tous les genres; il était gai, fier, grave, tendre à sa volonté et les cœurs se fondaient à son pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faisait de sa voix, je n'en citerai qu'un seul: il montait et redescendait tout d'une haleine deux octaves pleines par un trille continuel, marqué sur tous les degrés chromatiques, avec tant de justesse, quoique sans accompagnement, que si l'on venait à frapper brusquement cet accompagnement sous la note qu'il tenait, soit bémol, soit dièse, on sentait à l'instant l'accord d'une justesse à surprendre tous les auditeurs. » J. J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, au mot VOIX; d'après G. MANCINI, *Riflessioni sul canto figurato*, Articolo, II.

Les Florentins avaient appelé Ferri, l'attendaient, ils allèrent en foule à trois lieues de la ville, et lui servirent de cortége. Vers 1645, un vaisseau de l'État fut dépêché de Suède en Italie pour y quérir le chanteur sans rival, tant la reine Christine était impatiente de l'entendre. Il fut au service de trois rois de Pologne et de deux empereurs d'Allemagne; à Venise, il reçut la croix de chevalier de Saint-Marc; à Vienne, sous le règne de l'empereur Léopold Ier, on le couronna roi des musiciens. A Londres, un jour qu'il avait admirablement chanté dans un opéra, un masque lui offrit une émeraude superbe. On a gravé le portrait de Ferri avec cette légende : *Qui fecit mirabilia multa.* Il existe une médaille frappée en son honneur, portant d'un coté sa tête couronnée de laurier, et de l'autre un cygne mourant sur le bord du Méandre, avec une lyre qui descend du ciel. Voyez VERMIGLIOLI, *Biografia perugina.*

Un Rossini (Andrea) florissait alors à Venise, mais il ne faisait que des tragédies. *Irene e Costantino*, *Silla*, *Dioclete*, etc.

Les séductions du drame lyrique firent le plus grand tort aux représentations de la tragédie et de la comédie. Le dialogue

parlé, la pauvreté de la mise en scène, parurent insipides à tel point que les acteurs académiciens et les histrions les abandonnèrent en même temps, pour s'emparer des drames espagnols, pièces romantiques où l'héroïque se mêlait au bouffon, le fantastique à l'histoire, le merveilleux aux actions de la vie ordinaire. Les Italiens, n'osant pas accorder le nom de *tragédie* ou de *comédie* à ces ouvrages d'une irrégularité pour eux révoltante, les désignèrent sous le nom général d'*opera*, suivi d'une épithète destinée à déterminer le genre de cette *opera*, de cette *œuvre*. Ils dirent donc *opera regia*, *opera regicomica*, *comica*, *tragica* , *scenica*, *sacra*, *esemplare*, *regia ed esemplare*, etc. S'il s'agissait d'un drame lyrique, on ajoutait ces mots *per musica*, *scenica per musica*, *regia ed esemplare per musica*, ou bien on écrivait tout simplement *opera musicale*. Orazio Vecchi intitule son *Anfiparnasso* commedia armonica. Les drames espagnols ayant perdu leur crédit en Italie, le nom d'*opera* qu'on leur donnait, ainsi qu'aux drames lyriques, devint sans partage la propriété de ces derniers.

Un titre qui revient souvent dans la conversation est bientot réduit à sa forme la plus abrégée. Au lieu d'*opera scenica per musica*, on dit plus tard *opera musicale*, expression déjà privée de précision, de clarté; puis *opera*, qui ne signifiait plus rien, pour signifier trop de choses. N'importe, le mot fut adopté généralement, et l'est encore. C'est *melodramma* qu'il fallait dire. L'Italie a voulu, récemment, établir ce dernier vocable; mais l'usage a prévalu.

N'avons-nous pas appelé *piano* le clavecin à marteaux, par la raison que ce nouvel instrument donnait à l'exécutant la faculté de sonner avec douceur? Tous les instruments de musique possédant le même avantage, la trompette, le violon, les timbales, sont de véritables *pianos*. Pourquoi les Français n'ont-ils pas conservé le mot de *clavecin*, instrument à clavier, mot caractéristique, mot précieux dont les Allemands, les Italiens, les Anglais, les Espagnols n'ont jamais voulu se dessaisir? *Opera* m'a toujours semblé ridicule, mais *piano* passe les bornes assignées à l'humaine stupidité; je proteste autant qu'il est en mon

pouvoir contre ces expressions absurdes, en leur substituant *mélodrame*, *clavecin*, en tête des ouvrages que je publie. C'est aboyer à la lune, d'accord; je prends acte, au moins pour l'avenir, de la réprobation ici prononcée.

Saggio sopra l'Opera in musica, est un opuscule d'Algarotti, que Chastelux a traduit en français, et publié sous le titre abrégé d'*Essai sur l'Opéra*. Paris, 1773, in-8.

Nos anciens appelaient *mestre de camp général* l'officier que nous désignons tout simplement par le dernier mot de cette périphrase. *Un général*, *un opéra* sont des locutions elliptiques en usage; on les comprend fort bien, quoique au fond elles n'aient pas de signification réelle et précise.

Opera, *orchestra*, mots féminins en italien, conservèrent leur genre après que nous les eumes adoptés. Nos anciens disaient *une opéra*, *une orchestre*, comme ils avaient dit *la navire*, *la carrosse*. Molière a le premier masculinisé le mot *opéra* dans *le Malade imaginaire*, en 1673; mais dans des livres imprimés en 1800, on trouve encore *orchestre* mis au féminin, d'après l'avis du grammairien Restaut.

— Un seigneur (le marquis de Sourdéac) a formé des acteurs à sa manière; ils ont heureusement réussi dans les comédies en musique appelées *opéras*. Je ne les ai jamais vues, m'étant abstenu de voir toutes ces choses depuis que Mondori finit ses actions, qui charmèrent tout le monde. MAROLLES, *Mémoires*.

Le mot *opera* devint français en 1671; l'abbé de Marolles, Despréaux et La Bruyère, écrivant à cette époque, lui donnent un accent aigu sur l'*e*, une *s* au pluriel. Quand nous adoptons un mot étranger, il faut le franciser à l'instant afin de n'être pas ridicules, absurdes en écrivant des *quintettos*, des *sopranos*, un *quintetti*, un *soprani*. Dites *quintette*, *soprane*, *contralte*, et ces vocables, devenus français, ne présentent plus aucune difficulté de déclinaison, d'orthographe et de prononciation. Malgré le bon exemple donné par l'abbé de Marolles, La Bruyère, surtout par Despréaux, *opéra* n'a pris généralement l'*s* au pluriel que plus de cent ans après. Le réformateur Voltaire faisait une double faute en écrivant *des opéra*. Poser un accent sur l'*e*, c'est avouer

que le mot n'est plus italien. Il est devenu français; donc vous devez lui donner l'*s*, signe du pluriel en notre langue. On n'a jamais poussé l'impertinence jusqu'à dire, écrire, *des opéré*.

Maugars prête au drame chanté le nom de *Comédie musicale*, en 1639. Tallemant des Réaux, Scarron désignent *Orfeo* comme un ballet, 1647; et Loret donne la même signification aux *Nozze di Teti e di Peleo*, 1654.

J'appris hier, en mangeant ma soupe,
Qu'une belle et gaillarde troupe
De très rares comédiens,
Et même grands musiciens,
Arriva lundi de Mantoue,
Naples, Turin, Rome et Padoue,
Pour être du ballet royal
Qu'on doit danser en carnaval.

LORET, *Muse historique*, 31 décembre 1654.

Les sonnets suivants, que Voiture et Maynard adressèrent au cardinal Mazarin sur les merveilles d'*Orfeo*, produit en 1647, prouvent également que le mot *opéra* n'était pas encore adopté par les Français.

L'affiche avait annoncé *le Mariage d'Orphée et d'Eurydice ou la grande journée des Machines*. En 1648, le théâtre du Marais promettait aux Parisiens *la grande Journée des Machines ou la descente d'Orphée aux enfers et sa mort par les Bacchantes*. On eut recours au même charlatanisme pour les opéras de Lulli. Un livret du temps porte ce titre : ATYS, *tragédie en musique ornée d'entrées de ballets, de machines et de changements de théâtre*.

SUR LA COMÉDIE DES MACHINES.

Quelle docte Circé, qu'elle nouvelle Armide,
Fait paraître à nos yeux ces miracles divers,
Et depuis quand les corps par le vague des airs
Savent-ils s'élever d'un mouvement rapide?

Où l'on voyait l'azur de la campagne humide
Naissent des fleurs sans nombre, et des ombrages verts,
Des globes étoilés les palais sont ouverts,
Et les gouffres profonds de l'empire liquide.

Dedans un même temps nous voyons mille lieux;
Des ports, des tours, des ponts, des jardins spacieux,
Et dans un même lieu cent scènes différentes.

Quels honneurs te sont dus, grand et divin prélat,
Qui fais que désormais tant de faces changeantes
Sont dessus le théâtre et non pas dans l'État.

VOITURE.

SUR LES MACHINES DE LA COMÉDIE ITALIENNE.

Jules, nos curieux ne peuvent concevoir
Les subits changements de la nouvelle scène.
Sans efforts et sans temps, l'art qui la fait mouvoir
D'un bois fait une ville et d'un mont une plaine.

Il change un antre obscur en un palais doré;
Où les poissons nageaient, il fait naître les roses!
Quel siècle fabuleux, à jamais admiré!
En si peu de moments tant de métamorphoses!

Ces diverses beautés sont le charme des yeux.
Elles ont puissamment touché nos demi-dieux,
Et le peuple surpris s'en est fait idolâtre.

Mais si par tes conseils tu ramènes la paix,
Et que cette déesse honore le théâtre,
Fais qu'il demeure fermé et ne change jamais.

MAYNARD.

Vous le voyez : sur la musique, pas un seul petit mot. Les machines, toujours les machines, rien que les machines. O machines!

Maynard est le premier rimeur de notre nation qui, dans les stances de six, observa de finir le sens au troisième; aussi Malherbe l'estimait-il l'homme de France qui faisait le mieux les vers. Amateur de musique et jouant du luth, Racan observa cette règle en faveur des musiciens qui ne pouvaient conclure leur reprise aux stances de six vers, s'il n'y avait un repos au troisième.

Je ne vous dirai pas si les auteurs de ces deux sonnets furent libéralement traités par le cardinal entrepreneur de spectacles; mais il est certain que leur confrère Sarasin fut mis à la Bastille, parce que Mazarin le soupçonnait d'avoir fait de méchants vers

à l'occasion de la comédie des Machines. — On l'accusait à tort, il ne les eût pas fait si mauvais, » dit un contemporain.

Le feuilleton ne jouissait point alors d'une liberté grande.

Marguerite Costa, cantatrice et poète, avait préparé pour Louis XIV une fête à cheval en forme de carrousel et de ballet. Le sujet de ce divertissement royal était un défi d'Apollon et de Mars. Après en avoir donné la description, le père Ménestrier dit : — L'exécution de ce dessein ayant paru trop difficile (1), on lui préféra l'*Orfeo* qui fut représenté l'an 1647. On ne laissa pas de faire imprimer cette fête de la signora Costa avec ses autres poésies, dédiées au cardinal Mazarin. »

Le dimanche matin, 6 février 1661, le feu prit au théâtre du Louvre, dressé dans la galerie des Peintures, où l'on devait exécuter un ballet le 16. Cette galerie fut consumée, et l'on eut beaucoup de peine à sauver les chambres de la reine et du roi.

Dimanche, un feu prompt et mutin,
Sur les neuf heures du matin,
Se prit à la maison royale,
Dans cette galerie ou salle,
Où l'on prétendait, à peu près,
Danser ballet dix jours après;

Et telle fut sa violence,
Que malgré toute diligence,
Pour détourner l'embrasement,
Ce magnifique bâtiment
Qu'on nomme *salle des Peintures*,
Devint d'effroyables masures;
Et ce lieu charmant qui, jadis,
Des yeux était le paradis,
Parut lors un affreux image,
Le feu poussait plus loin sa rage:
Mais, par grande dévotion,
Dans cette désolation,

(1) On l'avait pourtant exécuté le 19 octobre 1582 ; cinq mois de répétitions avaient suffi pour dresser les chevaux qui dansèrent un ballet devant Henri II et sa cour.

On y porta la sainte hostie,
Par qui fut la flamme amortie;
Le vent changeant en un moment,
Cela sauva visiblement
Les chambres du roi, de la reine,
De cette incendie inhumaine.

Après cet effet merveilleux,
Ou bien plutot miraculeux,
Le roi, Monsieur, les reines mêmes,
Avec des tendresses extrêmes
De reconnaissance et d'amour,
Et tous les princes de la cour,
Ducs, marquis, maréchaux de France,
Et prélats de haute importance,
Conduisirent dévotement
L'adorable Saint-Sacrement,
Jusqu'au lieu de son tabernacle,
Touché du précédent miracle,
Auquel ils avaient grande foi,
Sur tous les reines et le roi,
Dont les ames très éclairées,
Et de vices bien épurées,
Savent discerner comme il faut
Les assistances du Très-Haut.

Outre un secours si manifeste
De la protection céleste,
Quantité de fort bonne gens
Se montrèrent très diligents
D'empécher de tout leur possible,
Les progrès de ce feu terrible....

Loret, 12 février 1661.

La sainte hostie est portée en grande pompe au milieu d'une salle de spectacle, afin d'en amortir l'incendie; et nous verrons, en 1820, démolir la salle de l'Académie royale de Musique, par la seule raison que l'hostie sainte avait été portée en ce lieu profane, où gisait un prince mourant.

Voici le début d'une épître que La Fontaine adresse à de

Nyert (1), ancien valet de chambre de Louis XIII et compositeur de musique :

Nyert qui, pour charmer le plus juste des rois,
Inventas le bel art de conduire la voix,
Et dont le gout sublime à la grande justesse
Ajouta l'agrément et la délicatesse;
Toi, qui sais mieux qu'aucun les succès que jadis
Les pièces de musique eurent dedans Paris,
Que dis-tu de l'ardeur dont la cour échauffée
Frondait en ce temps-là les grands concerts d'*Orphée*,
Les passages d'Atto, ceux de Leonora,
Et ce déchaînement qu'on a pour l'opéra?

De machines d'abord le surprenant spectacle
Ebloujt le bourgeois et fit crier miracle;
Mais la seconde fois il ne s'y pressa plus;
Il aima mieux *le Cid, Horace, Héraclius*,
Aussi de ces objets l'ame n'est point émue,
Et même rarement ils contentent la vue.
Quand j'entends le sifflet, je ne trouve jamais
Le changement si prompt que je me le promets;
Souvent au plus beau char le contre-poids résiste;
Un dieu pend à la corde et crie au machiniste;
Un reste de forêt demeure dans la mer,
Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer.

Atto, Leonora, dont La Fontaine parle, étaient attachés à la musique de la chambre du roi. Leur style déjà fleuri, puisqu'ils exécutaient des *passages*, aurait pu servir de modèle à nos acteurs d'opéra. Cavalli s'était occupé longtemps de perfectionner l'art du chant. S'il n'est pas l'inventeur des vocalises, des roulades et de certains agréments employés alors, et dont l'usage s'est propagé jusqu'à ce jour, il est du moins le premier qui nous en ait laissé de nombreux exemples dans ses ouvrages. Atto, Leonora, Pierre de Niel lui-même, avaient sans doute pro-

(1) C'est *de Niel* qu'il faut dire, voyez l'épître adressée à ce musicien par d'Assoucy, 1648, les *Lettres de Mme de Sévigné*, les *Mémoires de Mme de Motteville*.

tité des innovations que cet habile maître nous apporta. Planches, 26, 27, 29, 30, 31.

Mlle de Sercamanan cadette, qui chanta le premier rôle dans *la Pastorale en Musique*, de Perrin et Cambert, en 1659, exécutait galamment des passages et des roulades le mercredi saint, 22 avril 1656, dans l'église des Feuillants. Témoin ces versicules de Loret :

Et l'aimable Sercamanan,
Qui pourrait chanter tout un an,
Sans ennuyer nulles oreilles
Par ses roulements et merveilles,
Fit, ce jour, avouer à tous
Que son chant parfaitement doux,
Approchant de celui d'un ange,
Mérite honneur, gloire et louange.

Les roulements que nous appelons aujourd'hui *roulades*, les passages improvisés par les chanteurs ou notés par l'auteur de la musique, étaient d'un usage général à tel point du temps de La Fontaine, que ce poëte en parle même dans ses fables, et prête ces ornements au gosier d'un restaurateur de la chaussure humaine :

Un savetier chantait du matin jusqu'au soir :
C'était merveille de le voir,
Merveille de l'ouïr; il faisait des passages....

Vous voyez que tout le monde vocalisait alors, même les savetiers.

— Quand M. de Créqui fut à Rome en 1630, de Nyert (Niel), suivant de cet ambassadeur, prit ce que les Italiens avaient de bon dans leur manière de chanter; et, le mêlant avec ce que notre manière avait aussi de bon, il fit cette nouvelle méthode que Lambert pratique aujourd'hui (1658), et à laquelle peut-être a-t-il ajouté quelque chose. Avant eux on ne savait ce que c'était que de prononcer bien les paroles.»

De Niel régla son exécution sur le gout français, que les exemples donnés par les virtuoses de l'Italie avaient pu modifier

et non pas changer. Témoin cet autre passage de Tallemant des Réaux :

— Mlle Sandrier, revenant de Savoie à Paris, se mit à chanter des airs italiens; elle avait appris à Turin. Elle fit bien du bruit, mais cela ne dura guère ; plusieurs trouvent même qu'elle chante mal, car c'est tout à fait à la manière d'Italie. »

Vous voyez que nos anciens n'étaient pas du tout disposés à se réformer, civiliser musicalement.

Le ténor Atto, galant chevalier, dont les dames de la cour savaient apprécier les mérites, que Mazarin logeait en son palais, que la duchesse de Mazarin honorait de ses affections, devint ensuite un personnage politique. Le cardinal-ministre l'employa pour diverses négociations auprès de l'électrice de Bavière, tant la voix de ce ténor était persuasive quand il s'adressait à des souveraines. Fouquet, surintendant des finances, le choisit pour son agent confidentiel à Rome. Atto figura pourtant parmi les virtuoses qui représentèrent le *Serse* de Cavalli ; toute la cour y dansait, le ténor diplomate pouvait s'y montrer sans déroger.

Serse fut donné pour la première fois, à Paris, le 22 novembre 1660. La deuxième représentation dura plus de huit heures ; il est probable que la première n'avait pas aussi lestement défilé. Loret nous parle de cette deuxième exhibition quand il dit :

Car moi, qui suis monsieur Loret,
Fus sur un siège assez duret,
Sans aliment et sans brevage
Plus d'huit heures et davantage.

On se ravisa pourtant ; à sa reprise, en 1662, *Ercole amante* fut abrégé de telle sorte, que la représentation de cet opéra ne durait plus que six heures.

Voici la distribution de *Serse*.

PERSONNAGES DU PROLOGUE.	ACTEURS.
Une nymphe française,	la signora Anna.
Une nymphe espagnole,	il signor Melone (abbate).

PERSONNAGES DE L'OPÉRA.	ACTEURS.
Xercès, roi de Perse,	I signori Bordigone.
Arsamène, son frère,	Atto.
Ariodate, prince d'Abydos,	Tagliavacca.
Eumène, capitaine des gardes de Xercès,	Zannetto.
Elviro, domestique d'Arsamène,	Chiarino.
Périarée, ambassadeur,	Piccinni.
Ariston, suivant d'Amestris,	Assalone.
Romilda, fille d'Ariodate,	La signora Anna.
Adelante, sa sœur,	Il signor Melone (abbate).
Amestris, fille du roi de Suse, travestie en soldat,	Il signor Atto (Filippo), frère du ténor.

Louis XIV venait d'épouser Marie-Thérèse, infante d'Espagne; et, pour mettre en action le mot *plus de Pyrénées*, une entrée de Basques succédait au prologue chanté par une nymphe française, une nymphe espagnole, qui terminaient leur dialogue par un ensemble harmonieux. Une moitié des Basques dansants étaient vêtus à l'espagnole et l'autre à la française; ils figuraient à l'œil l'union des deux peuples, déjà montrée par l'ensemble des deux langues nationales réunies dans le duo des nymphes.

Comme dans *la Finta Pazza*, dans *Rosaura*, les intermèdes n'avaient aucun rapport avec la pièce. Molière se régla sur ces modèles pour les divertissements de ses comédies-ballets, où l'on remarque même beaucoup de morceaux chantés en italien, en espagnol. C'était le gout du temps; on se plaisait alors à voir des parades réjouissantes succéder aux actes d'un drame sérieux. Les Italiens ont conservé cet usage; des intermèdes tels que la *Serva Padrona* étaient chantés, des danseurs grotesques figuraient encore, il y a quarante ans, sur la scène pendant les entr'actes d'une tragédie; et maintenant on exécute, à Milan comme à Naples, un ballet rustique et villageois entre les actes de *Norma*, d'*Otello*. Les chanteurs, les danseurs, occupant le théâtre tour à tour, se procurent mutuellement de longs et précieux repos, et le public s'accommode très-bien de cette variété de spectacle.

Je dois vous faire connaître les facéties offertes à la cour de

Louis XIV pendant les entr'actes de *Serse;* vous y retrouverez toutes les drôleries que Molière a reproduites, sous d'autres formes, dans ses intermèdes.

Une entrée de paysans termine le premier acte de l'opéra de Cavalli. Bordigone, Atto, Mlle Anna Bergerotti : la basse, le ténor, la *prima donna*, quittent leurs costumes tragiques pour venir figurer dans cette fête champêtre.

Après le deuxième acte, Scaramouche travesti, dansant au milieu de deux docteurs déguisés, est reconnu par ses compagnons les trivelins et les polichinelles, qui le dépouillent et le houspillent vivement.

Après le troisième acte, un patron de navire, des esclaves portant des singes habillés en fagotins, et des matelots jouant de la trompette marine, exécutent la quatrième entrée de ballet.

Une danse de matassins forme le cinquième intermède.

A la fin de l'opéra, lorsque Xercès vient d'épouser Amestris, en accordant la belle Romilda au prince Arsamène, Bacchus, les sylvains, les bacchantes, les satyres s'emparent de la scène, et terminent le spectacle par un ballet général.

Le danseur Tartas dirigeait la bande joyeuse des paysans du deuxième intermède.

Baptiste (Lulli) représentait Bacchus.

Sylvains : Beauchamps, Lafont, Raynal, Lapierre.

Bacchantes : les sieurs Levacher, Dun, Le Comte, Galant du Désert cadet.

Satyres : Bidet, Favier, Tutin, Ballon, Lestang aîné, Lestang cadet.

Suivants des bacchantes jouant de divers instruments : Alais, Brunet, Piesche, Descôteaux père et fils, Hotteterre (Martin) et ses deux fils, Nicolas et François, Destouches, Boutet, Paisible, La Caisse, Marchand, Henry père et ses deux fils, Godon, Lafeuille, Dubois, Lepeintre, La Rosière. Ces vingt-un suivants des bacchantes étaient des musiciens de l'orchestre, figurant sur la scène en habit de théâtre.

Ce genre de spectacle avait été perfectionné depuis l'arrivée des Italiens; on n'y voyait plus, comme du temps de Louis XIII,

des choses du plus mauvais gout, telles que la machine représentant la Musique sous la figure d'une femme colossale, ayant des luths, des guitares, des violons pendus à son vertugadin. Ces instruments furent décrochés par des musiciens qui sortirent de dessous ses jupes. La grande femme, dont la tête s'élevait jusqu'aux lustres, battait la mesure tandis que les musiciens fantastiques exécutaient un concert.

Les ballets dansés par Louis XIV étaient parfois de véritables opéras italiens ; celui de *l'Impatience*, composé par Butti, très divertissant d'ailleurs, réunissait toute la compagnie des chanteurs italiens; leurs rôles, d'une grande importance, rendaient la pièce musicale au plus haut degré. La distribution de ce ballet n'est pas sans intérêt aujourd'hui.

L'Amour,	Il signor Rivani, soprane.
La Prudence,	— Melone, —
L'Humilité,	— Melani, —
La Constance,	La signora Anna.
La Fidélité,	Il signor Zannetto.
La Vérité,	— Bordigone, basse.
Le Dédain,	— Piccinni, contralte.
L'Amour capricieux,	— Atto, ténor.
L'Amour jaloux,	— Chiarini.
L'Amour sensuel,	— Assalone.
Un Riche amoureux,	— Augustino.
Un Vieux amoureux,	— Tagliavacca, basse.
Un Grand amoureux,	Sa majesté Louis XIV.
Une chouette,	le petit Dupin.
Etc., etc., etc.	

Dans l'épilogue, tout en chant italien.

L'Amour,	Il signor Rivani.
L'Impatience,	La signora Anna.
La Patience,	Il signor Melani.

Chœur d'amoureux.

Atto, Tagliavacca, Melone, Bordigone, Piccinni, Assalone, Chiarini, Zannetto, Augustino.

Les demoiselles Giraud et La Faveur figurent en Bohémiennes dans le ballet de *l'Impatience*, exécuté le 19 février 1661.

— Le roi a répété par deux fois son ballet pour le danser devant la reine d'Angleterre. » GUY PATIN, lettre du 18 février 1661.

Dans *la Galanterie du Temps*, ballet dansé la même année, chantaient Mlles de La Barre, Raimond, *le signore* Anna Bergerotti, Corbetti; *i signori* Melone, Melani, Augustino, Assalone, Bordigone.

Le Gros, Lallemand, Beaumont, Vincent, Saint-Elme, de La Barre, tenaient des parties principales dans ces opéras ou ballets. Le Gros est cité comme un chantre admirable par Loret, qui dit ensuite :

Anne, cette fille étrangère,
Dont la voix au Louvre est si chère;
Cette aimable Bergerotti
Dont maint cœur est assujetti.

Figuraient, en jouant du téorbe : de La Barre, Vincent, Ytier, Grénerin, Le Moine, Hurel.

En jouant de la flûte : Piesche, Descôteaux père et fils, les trois Hotteterre, Paisible, Alais et Destouches.

En jouant du violon : Marchand, La Caisse, La Fontaine, Le Bret, Lapierre, Le Comte, Magny, les deux Lavigne, les deux Le Roux, Le Grès, Roulet, Huguenet (1).

Mlle de La Barre mit en loterie une part des riches cadeaux qu'elle avait reçus pendant un séjour de trois ans et demi dans les cours du nord. Elle était rentrée à Paris en décembre 1655.

Cette fille, qui de sa voix
Charme les reines et les rois,
La Barre, sage aimable et belle,
Ayant mainte riche vaisselle,
D'un excellent vermeil doré,
Artistement élabouré,
Maint bassin, flambeau, vase, aiguière,
Tournés d'une rare manière,

(1) Presque tous ces noms sont estropiés dans les meilleures éditions des *Œuvres de Molière*. Vous y verrez *Don, Des-Airs, Opterre*, etc., etc., pour *Dun, Galant du Désert, Hotteterre*, etc., etc.

Des bracelets et des colliers,
Galants, jolis et singuliers,
Bref, mainte et mainte pierrerie,
En a fait une loterie.

Avec l'assurance d'une telle compensation, les virtuoses pouvaient hardiment s'aventurer à chanter gratis. Mlle de La Barre, demandée par la reine Christine de Suède, était partie en septembre 1652 pour Stockholm; elle se rendit auprès de la reine de Danemark en décembre 1654.

Le Ballet des Saisons, donné le 23 juillet 1661, à Fontainebleau, prouve l'extrême diligence apportée à la mise en scène de ces ouvrages. Trois ballets en quatre mois, et quels ballets encore! c'est aller vite en besogne.

Neuf cents habits neufs avaient été faits pour *le Ballet des Saisons*.

— On tient ici pour certain que le roi d'Espagne est mort; on ne laisse point de danser fortement le ballet, bien que la famine soit en campagne, principalement à Orléans, à Tours, au pays du Maine, et ailleurs. Il y a même bien de la misère à Paris; mais chacun fait bonne mine, en attendant le bon temps, et le succès des bonnes inclinations du roi. J'ai peur de mourir avant que de les voir. » GUY PATIN, *lettre du 16 février* 1662.

Quoique Louis XIV affectionnât particulièrement le rôle dû Soleil, il faisait de légères excursions dans l'emploi des comiques, et même dans celui des jeunes premières. Il représenta la blonde Cérès dans *le Ballet des Saisons*. Les moissonneurs qui figuraient avec elle étaient messeigneurs de Saint-Aignan, de Vertpré; MM. Lulli, Bruneau; les sieurs Beauchamps, Raynal, Lecomte et Lapierre.

C'est à la première représentation de ce ballet que la blonde Cérès devint amoureuse de La Vallière, une de ses nymphes. Cette moissonneuse n'avait à dire qu'un seul couplet: mais quatre vers forment un rôle important lorsque l'actrice en sait tirer parti.

Cette beauté depuis peu née,
Ce teint et ces vives couleurs,

C'est le printemps avec ses fleurs
Qui promet une bonne année.

Ce printemps si frais, si joli, tint beaucoup plus qu'il ne semblait promettre.

M[lle] Hilaire Le Puis chantait le rôle principal du *Ballet des Saisons :* celui de la nymphe de Fontainebleau.

Parmi les nombreux personnages du *Triomphe de Bacchus*, ballet, on remarque des filous, traineurs d'épée sortant du palais de Silène, échauffés par le vin. Le roi, jouant le rôle d'un de ces filous, chantait ce couplet :

Dans le métier qui nous occupe
Nos sentiments sont assez beaux,
Car nous prisons plus une jupe
Que nous ne ferions vingt manteaux.

Combien de fois, depuis bientot deux siècles, n'a-t-on pas cité les vers fameux de *Britannicus* pour nous dire avec un risible aplomb, que Louis XIV sut profiter de la leçon donnée à l'empereur des Romains, et cessa de danser sur les théâtres de sa cour après avoir entendu l'insidieux discours de Narcisse?

Pour toute ambition, pour vertu singulière,
Il excelle à conduire un char dans la carrière,
A disputer des prix indignes de ses mains,
A se donner lui-même en spectacle aux Romains,
A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
A réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre;
Tandis que des soldats de moments en moments,
Vont arracher pour lui des applaudissements.

Les moralistes, les commentateurs, académiciens ou non, les faiseurs de cours de littérature, les défenseurs des jeux de la scène ont mis ce thème en variations, sans examiner si le fait existait. Une erreur est-elle produite en lumière, il suffit qu'elle présente quelque chose de pittoresque, de curieux, pour que tout le monde s'en empare aveuglément. Si l'un des mille brosseurs de prose qui se sont exercés sur un sujet devenu banal avait pris la peine de collationner les dates, il aurait vu que Louis XIV ne dansait plus sur le théâtre quand l'opéra français

fut établi. Ce prince avait terminé sa carrière baladine à l'âge de trente-un ans environ, le 15 février 1669, en figurant le Soleil, son personnage favori, dans *Flore*, dix-huitième ballet honoré de ses illustres gambades. Le lendemain, 16 février 1669, il avait déclaré solennellement, donné sa parole royale, qu'il ne danserait plus; et *Britannicus* ne parut sur la scène que neuf mois après, le 11 ou le 13 décembre suivant.

Si le roi n'avait pas annoncé, décidément et péremptoirement prouvé, démontré, depuis neuf mois! qu'il renonçait à la danse théâtrale, croyez-vous que le flatteur et timide Racine eût osé lui donner, même par ricochet, la leçon rimée dont quelques ignorants vantent la hardiesse? Neuf mois! c'était neuf ans, neuf olympiades, neuf jubilés, neuf siècles pour le monarque baladin, qui dansait quatre ballets immenses et nouveaux en trois mois. Si la leçon avait été donnée, voyez quelle en aurait été la conséquence : Louis XIV entreprit avec Molière la composition d'une comédie-ballet ayant pour titre *les Amants magnifiques*, drame dans lequel il figura, se fit applaudir comme auteur, maître de ballets, danseur, mime, chanteur, fluteur et guitariste, le 7 septembre 1670. Voilà donc notre coupable devenu relaps.

— Le roi, qui n'avait point accoutumé de danser les ballets de carême, dit, sur la fin du carnaval, qu'il voulait danser le sien jusqu'à la fin du carême. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*.

Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome Ier, page 399.

IV

Décorations brulées. — Lettres de Maugars, violiste français. — La Musique italienne en 1652 et la musique française en 1678. — Théâtres d'Italie, prodiges de mise en scène. — Poètes. — Opéras représentés à Vienne. — Masques, jeux scéniques en Angleterre, sous les règnes de Henri VIII, d'Élisabeth, de Jacques Ier. — Fondation du journal. — Mélodrames français, carrousels, ballet dansé par des chevaux. — Jardin public où l'on donne des fêtes. — Lettre de Saint-Évremond sur l'Opéra de Venise. — La musique italienne et la musique française ; rivalité, premières attaques, Raguenet et la Viéville de Freneuse.

Après la démolition du Petit-Bourbon, Louis XIV prêta la salle du Palais-Royal à Molière. Ce maître et sa compagnie y débutèrent le 20 janvier 1661, par *le Dépit amoureux* et *Sganarelle*. Parmi les nombreuses tribulations que l'illustre poète éprouva pour être mis en possession de cette salle, je citerai seulement celle qui se rapporte à mon sujet. Molière voulait faire emporter les décorations du Petit-Bourbon ; Vigarani, machiniste et peintre en décors du roi, nouvellement arrivé, les retint sous le prétexte de les faire servir au théâtre des Machines qu'il construisait aux Tuileries. Cet envieux les fit bruler jusqu'à la dernière, afin qu'il ne restât rien de Torrelli, son prédécesseur, dont il voulait ruiner, ensevelir les œuvres et la mémoire. Jules Romain n'avait-il pas détruit ou gaté les admirables peintures de Lorenzo Leombruno, qui figuraient à Mantoue

dans le palais de Frédéric de Gonzague? Le desir de briller seul, et de répandre à l'exclusion de tout autre, les principes de Raphaël, dont il était l'un des élèves les plus renommés, lui fit accomplir cette honteuse action, ce crime inspiré par la jalousie la plus basse.

Voici la description de la salle du Petit-Bourbon, détruite en octobre 1660.

— Cette salle est de dix-huit toises de longueur, sur huit de largeur : au bout de laquelle est encore un demi-rond de sept toises de profondeur, sur huit et demie de large, le tout en voûte semé de fleurs de lis. Son pourtour est orné de colonnes avec leurs bases, chapiteaux, architraves, frises et corniches d'ordre dorique : entre icelles corniches, des arcades en niches. En l'un des bouts de la salle, s'élevait un théâtre de six pieds de hauteur, de huit toises de largeur et d'autant de profondeur. Le dais de leurs majestés, en face du théâtre, était à l'autre bout de la galerie. » RICHER, *Mercure françois* de l'année 1614.

C'est l'unique salle de spectacles voutée que nous ayons jamais possédée : elle devait être infiniment sonore. Les États-Généraux y furent tenus en 1614; on peut voir la représentation de la salle et de cette séance dans *le Magasin pittoresque* de 1840, p. 317.

M[lles] de Saint-Christophe, Hilaire Le Puis, de Sercamanan, de La Barre,

Quatre filles qui sont de celles
Qu'on admire pour chanterelles,

paraissent dans *le Ballet des Arts*, en janvier 1663. Ces *rossignoles de la cour* chantent aux Feuillants, à l'office de la semaine sainte, accompagnées par La Barre, Boësset, Lulli, Lambert, Hotmann, Mollier.

— La reine voulut passer les grandes chaleurs à Ruel, chez la duchesse d'Aiguillon, 1644. Elle se divertissait à se promener tous les soirs; et pendant qu'elle fut en ce délicieux séjour, elle faisait chanter souvent *la signora Leonora, una virtuosa* (1), que le cardinal (de Ri-

(1) Le mot *virtuosa*, que M[me] de Motteville emploie en italien, fut bientot francisé par Molière, (scène VIII du *Sicilien*, 1667) et par M[me] de Sévigné, (lettre du 28 février 1680).

chelieu) avait fait venir d'Italie, et dont la voix était fort belle. » Mme DE MOTTEVILLE, *Mémoires*.

Un contemporain, violiste français, nous donnera de curieux détails sur la musique en Italie; son récit va nous prouver que Leonora Baroni tenait le premier rang à Florence, à Rome, avant de chanter à la cour de Louis XIII et de Louis XIV.

— Il y a un grand nombre de *sopranistes* pour le dessus et pour la haute-contre, de fort belles tailles naturelles, mais peu de basses creuses. Ils sont tous très assurés de leurs parties, et chantent à livre ouvert la plus difficile musique. Outre ce, ils sont presque tous comédiens naturellement; et c'est pour cette raison qu'ils réussissent parfaitement bien dans leurs comédies musicales. Je les en ai vu représenter trois ou quatre cet hiver dernier. Il faut avouer avec vérité qu'ils sont incomparables, inimitables, en cette musique scénique, non-seulement pour le chant, mais encore pour l'expression des paroles, des postures et des personnages qu'ils représentent.

» Pour leur façon de chanter, elle est bien plus animée que la nôtre : ils ont certaines flexions de voix que nous n'avons point. Il est vrai qu'ils font leurs passages avec bien plus de rudesse, mais ils commencent à s'en corriger.

» Parmi les excellents, le chevalier Loretto et Marc-Antonio tiennent le premier rang; mais il me semble qu'ils ne chantent pas si agréablement les airs que la Leonora, fille de cette belle Adriana, de Mantoue, qui a été le miracle de son temps, et qui en a produit un plus grand en mettant au monde la plus parfaite personne pour le bien chanter.

» Je croirais faire ici tort à la vertu de cette illustre Leonora, si je ne vous faisais mention d'elle comme d'une merveille; mais je ne prétends pas pourtant l'enchérir sur tous ces puissants génies d'Italie, qui, pour célébrer dignement le mérite de cette incomparable dame, ont grossi un volume d'excellentes pièces latines, grecques, françaises, italiennes, espagnoles, qu'ils ont fait imprimer à Rome sous le titre de *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni*. Je me contenterai seulement de vous dire, qu'elle est douée d'un bel esprit, qu'elle a le jugement exquis pour discerner la bonne musique, qu'elle l'entend parfaitement bien, voire même qu'elle en compose; ce qui fait qu'elle possède absolument ce qu'elle chante, et qu'elle prononce et exprime à merveille le sens des paroles. Elle ne se pique pas d'être belle, mais

elle n'est pas désagréable ni coquette. Elle chante avec une pudeur assurée, avec une généreuse modestie, une douce gravité.

» Sa voix est d'une haute étendue, juste, sonore, harmonieuse, l'adoucissant et la renforçant sans peine, et sans faire aucune grimace. Ses élans et ses soupirs ne sont point lascifs, ses regards n'ont rien d'impudique, et ses gestes sont de la bienséance d'une honnête fille. En passant d'un ton à un autre, elle fait quelquefois sentir les divisions des genres enharmonique et chromatique, avec tant d'adresse et d'agrément, qu'il n'y a personne qui ne soit ravi de cette belle et difficile méthode de chanter. Leonora n'a pas besoin de mendier le secours d'une thuorbe ou d'une viole, sans l'une desquelles un chant serait imparfait; car elle-même touche les deux instruments avec une grande habileté.

» Enfin, j'ai eu le bien de l'entendre chanter plusieurs fois plus de trente airs différents, avec des seconds et troisièmes couplets qu'elle composait (1). Il faut que je vous dise qu'un jour elle me fit une grâce particulière de chanter avec sa mère et sa sœur : sa mère touchant la lyre, sa sœur la harpe, elle la thuorbe. Ce concert, composé de trois belles voix et de trois instruments divers, me surprit si fort les sens, me porta dans un tel ravissement, que j'oubliai ma condition mortelle, et crus être déjà parmi les anges, jouissant des contentements des bienheureux. Aussi, pour vous parler chrétiennement, le propre de la musique est, en touchant nos cœurs, de les élever à Dieu, puisque c'est en ce monde un échantillon de la joie éternelle, et non pas de les porter aux vices par des gestes lascifs, où nous ne sommes que trop enclins naturellement.

» Ce fut dans cette vertueuse maison, où je fus premièrement obligé, à la prière de ces rares personnes, de faire paraître dans Rome le talent qu'il a plu à Dieu de me donner, en présence encore de dix ou douze des plus intelligents de l'Italie, lesquels, après m'avoir ouï très-attentivement, me flattèrent de quelques louanges; mais ce ne fut pas sans jalousie. Afin de m'éprouver davantage, ils obligèrent la signora Leonora de garder ma viole, et de me prier de revenir le lendemain, ce que je fis.

» Ayant été averti par un ami qu'ils disaient que je jouais fort bien

(1) C'est-à-dire avec des fioritures, des agréments, des variations qu'elle ajoutait aux deuxièmes, aux troisièmes couplets, afin d'en augmenter l'intérêt musical.

des pièces étudiées, je leur donnai tant de sortes de préludes et de fantaisies cette seconde fois, qu'ils m'estimèrent plus qu'ils n'avaient fait la première. Depuis lors, les honnêtes gens curieux m'ont visité, ma viole ne voulant sortir de ma chambre que pour la pourpre, à qui elle est accoutumée d'obéir depuis tant d'années. » *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie,* écrite à Rome, le 1er octobre 1639, par MAUGARS, prieur de Saint-Pierre-Eynac, violiste du cardinal de Richelieu.

Tallemant des Réaux nous conte plusieurs aventures de Maugars, des mystifications dont il fut l'objet, et s'égaie sur l'amour-propre excessif de ce musicien. Les facéties de Tallemant ne sauraient porter atteinte au mérite du violiste que les souverains de France, d'Angleterre, de Rome et d'Espagne applaudirent et récompensèrent tour à tour. Le seul fragment que je viens de citer eût suffi pour sauver son nom de l'oubli. Bayle, en son *Dictionnaire historique,* les historiens italiens Planelli, Signorelli, se sont emparés d'une partie de ces faits, que Lemontey rapporte aussi.

Les chanteurs appelés par Mazarin, arrivant avec armes et bagages, avaient posé sur notre scène des drames qui s'y montrèrent ornés de tous leurs moyens de séduction. Cambert, Lulli, pouvant examiner ces modèles pendant vingt-neuf ans (1), en étudier le mécanisme et les effets, pouvant se régler sur les divers patrons des objets de détail qui s'y rencontraient, calquer même leurs airs, leurs récitatifs sur les partitions de Louis Rossi, de Rovetta, de Cavalli, etc., prirent l'art au point où ces maîtres le leur avaient laissé. Continuateurs heureux de l'œuvre entreprise au delà des Alpes, ils mirent au jour des drames lyriques dont la structure, les formes, les résultats étaient à la hauteur des compositions italiennes de l'époque. La musique française produite en 1659, en 1671, par Cambert, en 1672, par Lulli, présentait donc un reflet, une imitation plus ou moins fidèle des partitions étrangères. La copie ferait alors juger de l'original, et nous pourrions dire en lisant *Pomone* et *Cadmus:*

(1) Une partie des récitatifs et des airs de danse de *Serse* furent écrits par Lulli, sous les yeux de Cavalli.

—Tel était l'art en Italie lorsque notre Académie royale de Musique ouvrit, pour la première fois, ses portes au public.

Voilà ce que l'on croit généralement.

Il suffit d'examiner un des nombreux opéras de Cavalli pour mesurer la profondeur de l'abîme, l'immensité de l'espace qui sépare les deux écoles. La musique des maîtres italiens, écrite vers 1650, est plus jeune d'un siècle que les compositions françaises mises en lumière de 1671 à 1730. Lisez la partition de l'*Eritrea* de Cavalli (1), manuscrit de la bibliothèque du Conservatoire de Paris, vous y trouverez l'air : *Mio cor alla vendetta*, dans lequel un soprane brillant et léger dialogue avec un violon solo, qui ne craint pas de s'aventurer jusqu'au *mi*, surmontant des difficultés en doubles et triples croches que nos virtuoses contemporains ne dédaigneraient pas. Planches, 26.

Vous y remarquerez l'air de basse : *Godi pure*, ayant une mélodie indépendante de la basse d'orchestre, que les personnages à voix grave de Cambert, de Lulli, etc., doublaient avec une déplorable servilité. Le téorbe mêle ses traits rapides à ceux du chanteur dont la voix devait être exercée et flexible (27).

Vous serez frappé de surprise en voyant l'air de contralte masculin : *Frodi all' armi ;* la voix et la trompette y font assaut de roulades. La partie de trompette, écrite avec deux dièses à la clé, en reçoit un troisième accidentellement, et monte dans ses traits audacieux jusqu'à l'*ut dièse*, que les violonistes français n'osaient point affronter. A voir la prestesse, l'élévation des roulades que la trompette exécute en répondant au chanteur, ou bien en plaçant des tierces sous les rapides notes de ce virtuose, on croirait qu'il s'agit d'une flûte. Cette trompette à trous, décrite par le père Mersenne, fut employée plus tard par l'illustre Hændel (30).

Le quatuor de violons, tel qu'il est à présent, accompagne l'air de soprane : *Alma ridi*. Ce quatuor n'était pas constam-

(1) *Eritrea*, drame de Giovanni Faustini, de Venise, musique de Francesco Cavalli, Vénitien, représenté sur le théâtre de *Sant' Apollinare*, à Venise, en 1652.

ment employé. Le clavecin, soutenu par une basse de viole, suffisait pour les airs à double solo dont j'ai parlé (29).

Je dois citer encore l'invocation à la Nuit, dite par le ténor : *Dalle cimerie gelide grotte* (28), et le quintette fugué : *Non più sdegni* (31). L'allure pleine de franchise de cette musique annonce qu'elle était chantée *in tempo;* la mélodie en est à peu près débarrassée des changements de mesure, et les triolets y figurent dans les traits de violon et les vocalises.

Les opéras italiens exécutés à Paris de 1645 à 1663 donnèrent à nos paroliers, à nos musiciens, l'idée de composer des opéras français. Voilà tout.

L'*Eritrea* date de 1652. Lorsque, cent ans plus tard, on mit en scène *la Serva Padrona,* de Pergolèse, la musique française atteignait à peine au degré de perfection que l'œuvre de Cavalli présentait aux premiers fondateurs de notre opéra. Je sais bien que ces vétérans avaient été forcés d'écrire une musique simple, facile et de tous points à la portée de leurs exécutants inhabiles. Faire dialoguer les voix avec un violon, une trompette, un téorbe concertant, n'était pas en leur pouvoir; mais il fallait au moins adopter ce que le système italien avait de matériellement précieux : la constitution du quatuor de violons, l'usage du bécarre, du triolet, de la clé de sol deuxième ligne, ces deux derniers étaient employés en 1581, pourquoi les avoir abandonnés? En revenant au quintette composé de premier et second dessus, haute-contre, quinte et basse de violon déjà constitué du temps de Charles IX, ils auraient dû conserver la clé de sol deuxième ligne, en usage à cette époque. Lui substituer la clé de sol première ligne, était une absurdité complétement en opposition avec le service qu'ils se proposaient d'obtenir de cette clé, puisqu'elle baisse d'une tierce la musique destinée à des violons qui ne montaient jamais, et ne pouvaient descendre sans avoir recours aux clés d'ut. **Planches, 34 à 67.**

Le 6 mai 1686, le pape Innocent XI fait publier, afficher à Rome, un édit par lequel il défend à toutes les femmes, de quelque état, condition, qualité, profession qu'elles soient ou puissent être, filles mariées ou veuves, d'apprendre à chanter,

à jouer d'aucun instrument de musique, de quelque maître que ce puisse être, séculier, régulier, ecclésiastique, quand même ceux qui voudraient les enseigner seraient leurs proches parents ou bien leurs alliés, ordonnant aux religieuses, qui depuis un siècle au moins chantaient leurs offices en musique, de ne l'apprendre que des autres religieuses leurs compagnes.

Ce pape assurément n'aimait pas la musique.

Le pape Clément XIV permit aux femmes de chanter sur les théâtres de Rome, et de figurer dans les églises parmi les virtuoses réunis pour l'exécution des messes, des oratoires et des motets. Cette heureuse et sage réforme n'eut lieu qu'en 1769.

La pompe du spectacle, un luxe inouï de costumes et de décors, toutes les brillantes folies de mise en scène déployées en 1680, jetèrent l'opéra dans une voie de décadence qui faillit causer sa perte. Les poètes sacrifiaient les effets dramatiques, les jouissances du cœur et de l'oreille à la satisfaction qu'ils voulaient donner aux yeux ; la scène lyrique devint une merveilleuse lanterne magique, et rien de plus. La magnificence des princes et des financiers pour ces objets matériels, ces accessoires somptueux, fit changer de route aux paroliers, qui dirigèrent leur attention, leurs soins vers ce but, garant du succès.

Le procurateur Marc Contarini montra, sur son théâtre de Piazzola, dans *le Amazzoni nell' Isole Fortunate,* cinq chars de triomphe, traînés chacun par quatre chevaux superbes, cent amazones et cent Maures à pied, cinquante cavaliers et cavalières montés sur des palefrois, des chasses en pleine forêt, des tournois, des combats, des pompes religieuses, des marches triomphales, Christophe Colomb avec ses braves sur un navire, occupant toute la largeur de la scène, et bien d'autres spectacles d'une aussi brillante solennité. Contarini bâtit cet immense théâtre à Piazzola, petite ville à trois lieues de Padoue, en 1680, dans le seul but d'offrir à ses amis un noble divertissement.

Peu de temps après, les cours de Modène et de Mantoue firent assaut de zèle dramatique avec un luxe prodigieux, une magnificence toute royale. Le duc Ferdinand-Charles de Gon-

zague et François II d'Este se disputaient les chanteurs les plus renommés, les symphonistes les plus habiles, et les payaient énormément. A cette dépense il fallait joindre celle des décors, des habits, des illuminations, des machines. Au moyen de ses opéras, mis en scène avec autant de soins que de largesse, Venise attirait à son carnaval un nombre incroyable d'étrangers riches, et disposés à verser l'or à pleines mains dans cette ville ouverte aux amateurs de plaisirs de tous les genres. A peine délivrée de la contrainte où le pontificat d'Innocent XI l'avait retenue, Rome se hata de jouir de tous les divertissements, et suivit l'exemple de Venise avec un peu moins de licence. Le chevalier Pippo (Philippe) Acciajuoli, digne rival de Contarini et de notre marquis de Sourdéac, fit construire, en sa demeure, un magnifique théâtre dont il avait tracé le plan, dont il peignit les décorations. Acciajuoli apporta de précieuses améliorations au jeu des machines, et produisit sur cette scène des opéras dont il avait composé les paroles et la musique. Ces différents travaux, généralement admirés, méritaient bien d'être enregistrés, exaltés par les historiens : *Di passare alla memoria de' posteri*, dit Muratori.

Il importait peu que les drames fussent réguliers, les événements vraisemblables ; que leur intrigue fût conduite avec artifice, pourvu que le spectacle éblouît les yeux par sa magnificence et les charmât par la grande variété des tableaux. Les paroliers n'avaient d'autre règle que le caprice des protecteurs, des maîtres qui dirigeaient leurs travaux ; plaire aux yeux, étonner les spectateurs, était leur unique sollicitude. Tel est le caractère, telle est la forme des drames lyriques du dix-septième siècle. Nommer les écrivains qui se livrèrent à ce labeur, qui voulurent bien exécuter ces commandes sous la dictée des peintres et des tailleurs de velours et de satin, ne peut être d'aucune gloire pour l'Italie ; l'histoire doit pourtant les signaler.

Parmi les plus renommés, si non par l'excellence, du moins par le nombre de leurs drames, je compte André Salvatori, de Florence ; Octave Tronsarelli ; Benoît Ferrari, de Reggio, surnommé *du Téorbe*, à cause de son habileté sur cet instrument ;

Jean Faustini, de Venise; Hyacinthe-André Cicognini, docteur en droit, de Florence; Nicolas Minato, de Bergame, poète de la cour impériale de Vienne; Jacques Castoreo, de Venise; François Sbarra, de Lucques; Aurèle Aureli, de Venise; le comte François Berni, de Ferrare; Jules-César Corradi (1), Parmesan, auteur d'une infinité de drames, parmi lesquels figure *la Divisione del Mondo*, opéra dont la représentation, à Venise, fut une des plus somptueusement splendides que l'on ait jamais vues. Je pourrais en nommer encore mille autres; terminons cette liste par Adrien Morselli, François Silvani, Vénitiens, et Pierre d'Averrara, Bergamasque.

Vers 1690, les drames lyriques prirent une forme nouvelle et plus régulière sous la main de Silvio Scampiglia, Romain; de Pierre-Antoine Bernardoni, de Vignola, dont Apostolo Zeno fait le plus grand éloge, et Jean-André Moneglia. La gloire de restaurer le drame lyrique, de le ramener à sa noble destination était réservée à ce même Apostolo Zeno, que Calsabigi suivit de près. Le grand Metastasio s'apprêtait à l'orner de tous les charmes de la poésie et de l'action dramatique. Tiraboschi m'a fourni ces détails.

Arteaga fait observer très-judicieusement que l'*opera buffa* ne reçut point d'atteinte facheuse, et put échapper à l'invasion du mauvais gout, parce qu'elle n'admettait aucun luxe de mise en scène. *La Verità raminga*, que François Sbarra mit au jour à cette époque, est une pièce agréable et bien conduite.

La Divisione del Mondo, de Corradi, peut avoir donné l'idée de *l'Europe galante*, que La Motte fit représenter, en 1698, à notre Académie royale de Musique. *Paris*, mélodrame historique, mis en scène au théâtre de la Porte-Saint-Martin, en juillet 1855, est une pièce du même genre.

A Venise, à Rome, les pompes, les séductions de l'opéra donnaient le plus grand éclat aux folies du carnaval. Les popula-

(1) Nous verrons, en 1810, un descendant de ce Jules-César, le marquis Corradi, faire batir une salle de spectacles dans son parc, la dédier à Ferdinand Paër, qui s'empressa d'écrire la partition d'*Agnese* pour l'inauguration de ce théâtre champêtre.

tions se dirigeaient sur des villes que les arts favorisaient si bien. A Paris, au contraire, l'Académie impériale de Musique a profité de l'immense concours des étrangers attirés par l'exposition de 1855, pour faire, une fois en sa vie, une longue suite de recettes opulentes. En six mois, un million de personnes extravagantes sur le pavé de notre capitale, ont laissé chacune cinquante centimes de bénéfice à l'Opéra. Certes ce n'était point le charme de la musique et de l'exécution qui les amenait à ce théâtre; jamais oreilles n'ont payé plus cher le plaisir des yeux. La foule dépaysée, lasse, désœuvrée, était si grande, et les étourneaux si nombreux, qu'il suffisait d'ouvrir la salle : on la voyait se remplir à l'instant. *Santa Chiara* même, *Santa Chiara!* croute exotique, princière et solennelle, saisit aux cheveux cette bonne fortune, vient à Paris, y montre son catafalque et s'y fait enterrer; léguant plusieurs recettes, dont une de 8,000 fr., à ses héritiers naturels. *È un prodigio in verità.* Comme les malins de l'orchestre s'obstinaient à prononcer à la française le titre de *Santa Chiara*, l'affiche imprima *Sainte Claire*, et les mauvais plaisants furent mystifiés. Ils avaient remarqué, ces mêmes symphonistes, que pendant les six mois d'exposition universelle, on n'avait fait l'exhibition publique d'aucun opéra musicalement français. Est-ce par courtoisie hospitalière, modestie ou timidité? Je n'ose pas décider la question; mais la remarque subsiste.

A mesure que les Italiens abandonnaient les folies de la mise en scène, les Allemands s'en emparaient. Empruntons une page aux *Lettres de lady Worthley Montague.*

— J'allai dimanche dernier à l'opéra, qui se joue dans ce que l'on nomme *le Jardin de la Favorite*, il m'a fait un plaisir infini; on ne peut rien voir de plus magnifique en ce genre : Je crois facilement ce que l'on m'a dit, qu'il en a couté à l'empereur trente mille livres sterling (750,000 francs) pour les décorations et les habits. Le théâtre est construit sur un grand canal; au commencement du deuxième acte, il s'est ouvert en deux parties; on a vu sur le champ une grande étendue d'eau, sur laquelle se sont avancées l'une contre l'autre deux jolies petites flottes composées de navires dorés, offrant le

spectacle d'un combat naval. Il est difficile d'imaginer la beauté de cette scène, elle a fixé particulièrement mon attention; tout le reste est aussi bien exécuté dans son genre. L'enchantement d'Alcine était le sujet de la pièce; il présentait mille occasions de varier les coups de théâtre, et de multiplier les grands effets des machines, qui se meuvent avec une précision surprenante. Le théâtre est si vaste, qu'à la vue simple on a de la peine à distinguer son extrémité; plus de cent habits différents sont de la plus grande beauté; il n'y a point de salle qui pût contenir d'aussi énormes décorations; aussi les femmes sont en plein air, et c'est fort incommode. La loge de la famille impériale est la seule qui soit couverte d'une espèce de dais; le jour de la première représentation une grande pluie fit interrompre le spectacle; les assistants se hatèrent de sortir avec tant de confusion que je manquai d'être écrasée.

» Si les opéras sont beaux, en revanche les comédies sont complétement ridicules; différentes troupes jouent successivement dans la même salle, etc.

Lettre VII, adressée à Pope, de Vienne, le 14 septembre 1716.

Il Teatro alla moda, o sia metodo sicuro e facile per ben comporre, ed eseguire le opere italiane in musica, etc. Cette ingénieuse satire, que Benedettó Marcello publie en 1720, prouve que les Italiens n'avaient pas abandonné tout à fait les extravagances de la mise en scène.

L'Angleterre ne possédait alors que les *masques*, genre de spectacle d'une pompe extraordinaire et bizarre, un ensemble de musique, de danses, de constructions improvisées, de peintures, de festins, de scènes parlées ou mimées entre des personnages allégoriques accoutrés avec un luxe prodigieux. La fête donnée à Galéas, duc de Milan, par Bergonzio di Botta, de Tortone (1), en 1489, avait pu servir de modèle pour l'exécution des masques anglais. Notre *Ballet comique de la Royne*, mis en scène en 1581, marquait déjà d'immenses progrès dans l'art de disposer ces divertissements dramatiques. Suivant la *Chronique d'Holinshed*, l'un des premiers masques aurait été produit sous

---

(1) Voyez *la Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à Mlle Taglioni*, par Castil-Blaze, 1 volume in-18, Paris, Paulin, 1832, page 94.

Henri VIII en 1510. Ce plaisir royal, en se perfectionnant, se renferma dans des proportions plus simples, et, sans jamais constituer un genre scénique facile à définir, il parvint cependant à prendre place parmi les amusements les plus agréables d'une époque où les jouissances de la poésie étaient une sorte de nécessité.

Les plus grands génies de l'Angleterre ont composé des masques : il suffit de citer entre eux Shakspeare, Benjamin Johnson, Beaumont et Fletcher.

Les rois et les reines avaient coutume d'aller visiter chaque année quelques nobles seigneurs.' Ces visites étaient ruineuses pour les hôtes qu'elles honoraient. On mettait en action sur les routes, à l'entrée des villes (1), dans les chateaux, les inventions poétiques les plus extraordinaires. Le recueil de ces imaginations, qui ressemblent souvent à des rêves, forme une suite de gros volumes. Les masques tenaient le premier rang parmi ces jeux : ils étaient aussi considérés comme des accessoires indispensables à la célébration de certaines fêtes, à celles des mariages dans les familles royales et nobles.

Ben-Johnson avait été l'arrangeur, l'ordonnateur en chef des masques sous le règne d'Élisabeth, qui les lui payait à des taux énormes. Le luxe en était inconcevable pour l'époque. Hurd écrivait dans ses dialogues : — Que sont, je le demande, nos plaisirs d'à présent à coté des fêtes et des masques incomparables de la cour d'Élisabeth ? »

Ces masques d'Élisabeth, dont on se moquerait aujourd'hui, grossières processions de divinités païennes, avec une musique pitoyable et des acteurs couverts de riches mais grotesques habits, ne supportent pas cependant la comparaison avec ceux de la cour de Jacques Ier, dont ce même Ben-Johnson, Daniel, Fletcher, secondés par Inigo Jones, peintre-architecte, étaient les artisans, *artificers*. On y dansait, on y chantait en mesure,

---

(1) J'ai déjà fait connaître ce que Brantôme rapporte de l'entrée de Henri II à Lyon. La chasse de Diane, représentée sur le bord du grand chemin, était un véritable masque dans le gout anglais.

avec grace. Des chœurs figuraient aux deux cotés de la scène; les costumes, les accessoires étaient dessinés avec soin : il y manquait pourtant le décor, la perspective et l'espace, choses essentielles, il est vrai, mais qui n'étaient pas mûres encore. On a conservé les noms de ces compositions.

Le Satyre fut représenté devant le roi Jacques Ier, par ordre de lord Spencer, dans sa résidence d'Althorp, après la mort d'Élisabeth, alors que le nouveau souverain se rendait à Londres en venant d'Écosse. On cite le masque de sir William Cornwallis à Highate, ceux de lord Salisbury à Théobald, tous organisés par Johnson. Leurs titres sont précieux et d'une pompe magnifique. Je rapporterai tout au long celui-ci :

Représentation de deux Masques royaux, avec les personnages de la Laideur et de la Beauté, ce dernier figuré par la plus admirable des reines, Anne, reine de la Grande-Bretagne, avec son cortège de brillantes dames, 1605 et 1608 à Witehall.

Viennent ensuite *Obéron*, masque pour le prince Henri; le masque irlandais, *le Retour de l'Age d'or;* 1615.

Le masque de *Noël*; 1616.

La Vision du Plaisir; 1617.

Le Plaisir réconcilié avec la Vertu; 1619.

Nouvelles du nouveau monde découvert dans la lune; 1620.

Les Métamorphoses des Bohémiens; 1621.

Les Augures; 1622.

Le Triomphe de Neptune pour le Retour d'Albion; 1624.

La Fête du Berger; 1625.

Les Hiboux, mis en scène à Kenilworth; 1626.

Les Iles Fortunées; 1626.

Le Triomphe de l'Amour à Callipolis; 1630.

Chloridia ou le Culte de Chloris et de ses nymphes; masque représenté par la reine et ses nymphes à Shrove-Tide; 1630, etc., etc.

Johnson imagina de recueillir et d'imprimer des nouvelles politiques et littéraires; il figure parmi les premiers fondateurs de ce que l'on nomma plus tard *un journal.* — C'est une fraude hebdomadaire pour attraper de l'argent, » disait-il en parlant

des feuilles qu'il livrait au public, crédule à toutes les époques.

Chez les nobles et les bourgeois, on improvisait des ballets avec moins de frais et de cérémonie. Des chanteurs exécutaient des quatuors, des quintettes bien cadencés, et d'autres dilettantes formaient leurs pas sur cette mélodie vocale. On dansait aux chansons; quelquefois des instruments étaient réunis aux voix, dont ils doublaient fidèlement les parties. Les airs de ce genre, nommés *baletti* par les Italiens, étaient chantés et *ballés*, d'où le mot *ballade* nous vient. Planches 6, 7, et G de la page 20. Le n° 7 est appelé *fa la*, comme toutes les pièces de la même sorte, où les noms des notes *fa la* sont répétés dans le refrain d'une manière bizarre et parfois ironique. Tel est le *Tra la la, Laderan la*, de nos vieilles chansons. Les Italiens ont porté le fa la chez les Anglais. Clementi a mis un fa la dans sa méthode de piano. Les anciens maîtres italiens ont publié de nombreux recueils de *Baletti a tre, a quatro, a cinque da cantare, suonare e ballare*.

LE MÉLODRAME EN 1650.

— *Andromède*, tragédie de Pierre Corneille, représentée avec machines et décorations, en 1650, donna une idée des opéras que l'on jouait à Venise, au regard de la magnificence du spectacle. Elle fut faite pour divertir le roi Louis XIV, pendant sa minorité. La reine-mère, qui n'entreprenait rien que de grand, fit orner magnifiquement la salle du Petit-Bourbon. Le théâtre était superbe, élevé, profond. Torrelli, gentilhomme de Padoue (1), organisa les machines d'*Andromède*; elles parurent si belles, ainsi que les décorations, qu'elles furent dessinées et gravées en taille-douce (2). Les grands applaudissements que reçut cette tragédie engagèrent les comédiens du Marais à la remettre en scène après la démolition du Petit-Bourbon. Ils réussirent dans cette entreprise, qui fut renouvelée encore en 1682, par la grande troupe des comédiens, avec le plus brillant succès.

» Comme on renchérit toujours sur ce qui a été fait, on représenta le cheval Pégase par un véritable cheval, ce qui n'avait jamais été vu

(1) Il était de Fano, dans le Padouan.

(2) On peut les voir à la Bibliothèque impériale.

en France. Il jouait admirablement son rôle, et faisait en l'air tous les mouvements qu'il aurait pu faire sur terre. Voici comment on procédait pour inspirer au cheval une vivacité que le public prenait pour de l'ardeur guerrière. Le jeûne le plus austère lui donnait un grand appétit; et quand on le faisait paraître, un pâlefrenier vannait de l'avoine dans la coulisse. L'animal, pressé par la faim, hennissait, trépignait et répondait ainsi parfaitement au dessein qu'on s'était proposé. Ce jeu du cheval contribua beaucoup au succès de la pièce. » *Le Mercure galant* de juillet 1682, page 358.

Boësset (Jean-Baptiste, fils d'Antoine), avait composé la musique d'*Andromède*.

— Il faut bien prendre garde, si l'on introduit des chariots sur la scène, que ce ne soit pas comme le furent ceux de l'Harmonie et de la Concorde, montrés dans *la Prospérité des Armes de France*, ballet, où ces véhicules se mouvaient d'eux-mêmes, sans être tirés par quoi que ce fût. Un chariot doit être attelé; mais il ne faut pas que les chevaux, les taureaux, les lions, les tigres, les panthères, les aigles, les cygnes, les colombes ou les autres animaux qui le tirent, soient d'autre sorte qu'en représentation par des machines qui les contrefassent, autrement ce ne serait plus ballet. Les animaux effectifs ne réussissent jamais dans les galanteries de cette espèce, comme il parut assez au ballet royal de *la Douairière de Billebahaut*, dansé au Louvre en 1626, où Marais, danseur illustre, qui représentait le Grand-Turc, était monté sur un cheval naturel. Quelque bien dressé que fût ce coursier, Marais ne put s'en servir comme il aurait voulu parmi beaucoup de monde, à la lueur des flambeaux, au bruit d'un grand concert de violons. L'acteur, parfaitement adroit et dispos, fut contraint de mettre pied à terre plus tot qu'il n'eut fait, pour danser. Le cheval étonné, de fort mauvaise grace, ayant sali, gaté le parquet, fut retiré promptement; au lieu que le même baladin et quelques autres, représentant des coureurs de bague et des docteurs armés allant rompre à la quintaine contre un faquin, dans un autre ballet, réussirent beaucoup mieux, étant montés sur des mules ou des chevaux contrefaits. Des ânes, des genisses, des chèvres, des moutons et des chiens, introduits parfois sur la scène, s'y sont toujours mal comportés. Quand ils y sont admis en machines, rien n'est plus joli, pourvu que l'imitation de ces animaux soit bien faite. » *Mémoires de Marolles, abbé de Villeloin.*

Vous voyez que l'art des Asthley, des Franconi, avait fait de

notables progrès de 1626 à 1682 (1). Les chariots, se mouvant d'eux-mêmes sur le théâtre du Louvre, étaient les précurseurs des vagons de nos voies ferrées.

— J'assistai commodément à ce ballet, ajoute Marolles, il y avait des places pour les évêques, les abbés et même pour les confesseurs et les aumoniers de M. le cardinal. Les nôtres se trouvaient à deux loges de celles qui furent occupées par Ekenfort et Jean de Werth, que l'on avait fait venir exprès du bois de Vincennes, où ils étaient prisonniers. »

On préparait à Fontainebleau, depuis longtemps, un ballet que Louis XIV voulait danser avec les seigneurs et les dames de sa cour, montés sur des chevaux, au milieu de la forêt éclairée par des milliers de flambeaux. Il paraît que les difficultés de l'exécution firent abandonner ce projet. Voyez *la Muse historique* de LORET. 21 mai 1661.

Montbrun-Souscarrière donne un carrousel nocturne à la cour, dans le bois de Vincennes; les cavaliers sont armés de lances à fusées, allumant des pétards placés dans les quintaines, ce spectacle est terminé par l'incendie d'un chateau fort dont on a fait le siége. Octobre 1663.

Ce ballet tant promis à l'Europe, ce ballet exécuté par des cavaliers et des cavalières montés sur leurs palefrois, médité, dessiné, préparé depuis vingt ans par Margherita Costa, pour Louis XIV, est à la fin dansé, non à Paris, mais à Vienne, le 1er février 1667, pour l'entrée solennelle de l'impératrice.

Les premières fêtes champêtres, avec musique, danse et feu d'artifice, offertes au public de Paris, eurent lieu pendant le

---

(1) En mars 1658, dans le jeu de paume de la Bouteille, qui devint treize ans plus tard notre première salle d'opéra français, un amateur, botté, muni d'éperons, monté sur son cheval, s'aventura contre deux adversaires qui manœuvraient à pied, leur fit la chouette, et gagna la partie. L'enjeu n'était que de deux cents francs, les paris s'élevaient à de fortes sommes. Les personnes qui connaissent les difficultés prodigieuses du jeu de paume, diront avec moi que les prouesses de tous nos écuyers sont encore bien loin de ce tour d'adresse et de force. Voyez *la Muse historique* de LORET, lettre du 6 avril 1658.

mois de juin 1654. Dupont, dentiste, opérateur, en eut l'idée, et les organisa dans son jardin de la Raquette (aujourd'hui Roquette). Prix d'entrée : 20 livres pour un carrosse, 3 livres pour un piéton. En 1655, cet entrepreneur diminue ses prix de moitié. Le 25 aout suivant, il ajoute des combats à la barrière et des joutes à ces divertissements.

L'opéra français n'avait séduit que le populaire. Les hommes de gout, les personnes instruites, un grand nombre de seigneurs de la cour regrettaient les chanteurs italiens dont le souvenir n'était point effacé. Les Français qui revenaient de Rome, de Venise, en racontaient des merveilles et portaient aux nues ces virtuoses; mais ils s'adressaient à des amateurs passionnés de notre opéra, qui ne pouvaient imaginer qu'il y eût au monde rien d'aussi parfait que l'Académie royale de Musique et ses acteurs. Persuader, convaincre de tels adversaires était difficile. Après de longues et vives disputes, on écrivit de part et d'autre afin de prouver la supériorité de l'une et de l'autre musique. Plusieurs amateurs firent le voyage d'Italie, poussés par le desir de connaître la vérité. Les plus chauds partisans de l'opéra français retournèrent convertis, d'autres restèrent dans le doute, et ne rendirent pas moins un hommage éclatant aux Italiens. Saint-Évremond se rangea parmi ces derniers.

Voici le rapport qu'il fait, dans sa lettre au duc de Mazarin, sur cette rivalité naissante alors, et qui dure encore après deux siècles. La lettre de Saint-Évremond est très curieuse. C'est un littérateur qui parle; et nous devons être surpris qu'il ait si bien apprécié les résultats d'un art qu'il ne connaissait point, et dont les procédés, à l'égard du chant, étaient à peu près ignorés en France. Je ferai remarquer à mes lecteurs que Saint-Évremond signale particulièrement la puissance de moyens, la longueur d'haleine des sopranistes masculins de ce temps, qualités précieuses que les meilleures voix de femmes ne possèdent point et ne sauraient acquérir, puisque ces avantages n'appartiennent qu'aux voix artificielles.

— On m'a rendu de si méchants offices à l'égard des Italiens, que je me sens obligé de me justifier auprès des personnes dont je desirerais

l'approbation et appréhenderais la censure. Je déclare donc, qu'après avoir écouté Siface (1), Ballarini et Buzzolini (2) avec attention, qu'après avoir examiné leur chant avec le peu d'esprit et de connaissances que je puis avoir, j'ai trouvé qu'ils chantaient divinement bien ; et si je savais des termes qui fussent au-dessus de cette expression, je m'en servirais pour faire valoir leur capacité davantage.

» Je ne saurais faire un jugement assuré des Français, ils remuent trop les passions, ils mettent un si grand désordre en nos mouvements, que nous en perdons la liberté du discernement, que les autres nous ont laissée, pour trouver la sûreté de leur mérite dans la justesse de nos approbations.

» La première institution de la musique a été faite pour tenir notre ame dans un doux repos, ou la remettre dans son assiette si elle en était sortie. Ceux-là sont louables qui, par une connaissance égale des mœurs et du chant, suivent des ordres si utilement établis. Les Français n'ont aucun égard à ces principes : ils inspirent la crainte, la pitié, la douleur; ils inquiètent, ils agitent, ils troublent quand il leur plait. Ils excitent les passions que les autres apaisent; ils gagnent le cœur par un charme délicieux, une espèce de séduction. Avez-vous l'ame tendre et sensible? Aimez-vous à être touché? Écoutez la Le Rochois, Beaumavielle, Dumesnil, ces maîtres secrets de l'intérieur, qui cherchent encore la beauté de l'action, pour mettre nos yeux dans leur intérêt. Mais voulez-vous admirer la capacité, la science, la profondeur dans les choses difficiles, la facilité de chanter tout sans étude, l'art d'ajuster la composition à sa voix, au lieu d'accommoder sa voix à l'intention du compositeur? Voulez-vous admirer une longueur d'haleine incroyable pour les tenues, une facilité de gosier surprenante pour les passages? Entendez Siface, Ballarini et Buzzolini, qui, dédaignant les faux mouvements du cœur, s'attachent à la plus noble partie de vous-même, et assujétissent les lumières les plus certaines de votre esprit. »

On peut conclure de ce discours, que les admirables chanteurs italiens prenaient très-peu de soin du jeu scénique dans

(1) Grossi (Jean-François), sopraniste, avait chanté le rôle de Siface (Xipharès) dans le *Mitridate* de Scarlatti (Alexandre) avec une telle perfection que le nom de *Siface* lui resta. 1701.

(2) C'est de Buzzoleni (Jean), célèbre ténor, que Saint-Évremond veut parler; Algarotti fait le plus grand éloge de ce virtuose, qui chantait encore en 1705 *Saggio sopra l'Opera in Musica*.

lequel les acteurs de notre Académie royale de Musique excellaient. Saint-Évremond ajoute à sa prose des versicules dignes de Loret en sa *Muse historique*. Cette rimaille présente une mauvaise critique des virtuoses qu'il vient d'exalter. Je la donne pourtant à cause de certains usages de ce temps qu'elle nous fait connaître.

— A Venise rien n'est égal :
Sept opéras, le carnaval ;
Et la merveille, l'excellence,
Point de chœurs et jamais de danse.
Dans les maisons, souvent concert,
Où tout se chante à livre ouvert.

O vous chantres fameux, grands maîtres d'Italie,
Qui de ce livre ouvert faites votre folie,
Apprenez que vos chants, pour leur perfection,
Demanderaient un peu de répétition ;
Si vous n'entassiez point passage sur passage,
A chanter proprement si vous donniez vos soins,
Les méchants connaisseurs vous admireraient moins ;
Mais aux gens de bon gout vous plairiez davantage.

Suprême, divine beauté,
Dont tout le monde est enchanté ;
Profond savoir, esprit sublime,
Qu'en mes vers à peine j'exprime,
Permettez-nous que sur le chant
Nous ne vous admirions pas tant. »

Molière, Corneille et Quinault produisirent devant la cour, au théâtre des Tuileries, *Psyché*, mélodrame en cinq actes, à grand spectacle, le 17 janvier 1671. Perrin et Cambert n'ouvrirent leur Académie royale que le 19 mars suivant. Cette rivalité n'effraya point Molière, qui fit représenter *Psyché* sur son théâtre du Palais-Royal, avec le plus grand succès, le 24 juillet 1671. Les frais de mise en scène de cette comédie à machines, décors, ballets et récits de musique, s'élevèrent à 4,359 livres 15 sols. Il est à présumer que la plus grande part des costumes, des accessoires et même des décors faits pour les représentations des

Tuileries, furent donnés ou prêtés à Molière, lorsqu'il voulut montrer son mélodrame au public.

— Jusqu'à ce jour, dit La Grange, un des acteurs figurant dans *Psyché*, jusqu'à ce jour les musiciens et musiciennes n'avaient point voulu paraître en public. Ils chantaient à la comédie dans des loges grillées et treillissées ; mais on surmonta cet obstacle ; avec quelque légère dépense, on trouva des personnes qui chantèrent sur le théâtre à visage découvert, habillées comme les comédiens. »

Lulli composa la musique, et Beauchamps les ballets de *Psyché*. Mme Molière y représentait le personnage principal à ravir; elle chantait de la manière la plus séduisante.

Les opéras que nous avons nommés *fragments*, tels que *l'Europe galante* de La Motte et Campra, dont chacun des quatre actes formait une pièce entière, étaient connus des Italiens. Jean-André Spinola, sous le nom de *Pierre-François Valentini*, avait fait représenter à Gênes, en 1654, *la Metra*, renfermant deux intermèdes : *l'Uccisione d'Orfeo*, et *Pittagora che ritrova la Musica; la Trasformazione di Dafne*, renfermant deux intermèdes : *il Ratto di Proserpina*, et *la Cattività nella rete di Marte e Venere*. Les paroles et la musique de ces deux ouvrages étaient de Spinola.

L'Europe galante, premier opéra-ballet en fragments, ne fut mis en scène à Paris qu'en 1697, trente-neuf ans plus tard.

Le duc de Bourgogne épousa Marie-Adélaïde, princesse de Savoie, le 7 décembre 1697. Ce mariage fit renaître le gout de la musique italienne à Versailles. Nos paroliers écrivirent en italien la plupart des scènes épisodiques de leurs drames, et Campra réussit dans l'imitation du style ultramontain, dont il avait fait une étude particulière. Lulli n'avait d'italien que le nom : marmiton dans les cuisines de Mademoiselle, ayant quitté son pays natal à l'âge de douze ans, endoctriné par des organistes parisiens, il était musicalement français, et ne surpassait Cambert, fondateur de notre opéra, qu'en intrigues. Les premières productions de Lulli ne valent pas mieux que celles de Cambert. Il est probable que ce dernier aurait fait des progrès

équivalents à ceux de Lulli, si l'astucieux Italien ne s'était empressé de le déposséder. Planches, 28, 29.

En 1702, l'abbé Raguenet publia son *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras.* Cet opuscule fit grand bruit dans le monde musical, les partisans nombreux de la musique italienne l'accueillirent avec transport. Raguenet s'y montrait apologiste zélé des productions de l'Italie, et battait en ruine la psalmodie française. Lecerf de la Viéville, sieur de Freneuse, garde des sceaux du parlement de Normandie, s'empressa de défendre notre musique nationale, que l'on attaquait d'une manière si scandaleuse. Il fit imprimer un livre intitulé : *Comparaison de la musique française et de la musique italienne,* panégyrique de Lulli, ouvrage mieux fait que celui de son adversaire. Freneuse donne de mauvaises raisons pour défendre une mauvaise cause ; il parle en homme aveuglé, prévenu, résolu de périr sur la brèche en combattant pour l'honneur français, plutot que de faire la moindre concession aux opéras italiens, qu'il ne connaissait pas. Raguenet répondit, Freneuse répliqua. Une troisième riposte prolongea cette dispute, dont le retentissement passa du foyer de l'Académie royale de Musique dans les salons des gens du bel air.

TROISIÈME ÉPOQUE,

DU 7 AU 21 JUIN 1729.

V

La marquise de Prie. — Concert français, concert italien, concert latin. — *Serpilla e Bajocco*, *Don Micco e Lesbina*, opéras italiens, représentés sur le théâtre de l'Académie royale de Musique. — La marquise veut amener à Paris l'*opera seria* de Londres ; traité fait et rompu. — Senesino et Farinelli. — Rivalités de cantatrices, la Cuzzoni et Faustina Bordoni. — Faustina Bordoni et Regina Mingotti. — Une envie de emme grosse. — Farinelli. — Caffarelli. — Les capucins à l'Opéra.

Les fêtes, les divertissements improvisés, où le chant vocal et la symphonie étaient réunis harmonieusement, *les cadeaux en musique* (1), pour me servir de l'expression alors en usage, avaient été les seuls concerts donnés en France jusqu'au 2 octobre 1655, où des chanteurs et des instrumentistes renommés annoncèrent le premier concert public. On y fut admis en payant à la porte, comme au spectacle ; cette réunion musicale eut lieu dans une salle du Palais-Royal.

Assistée de M. et de Mme Hédouin, chanteurs, accompagnée par deux violes, Mme Payen, claveciniste, s'était fait entendre

---

(1) Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome I, pages 82 à 87.

avec succès le 7 décembre 1652. Le claveciniste Coutel, usant du même moyen, afin de se produire dans le monde, avait invité beaucoup d'amateurs au concert qu'il donna l'année suivante. Siffredi et sa nièce Mme Requien, jouant de la guitare et de la mandore, s'étaient fait applaudir en juillet 1654, mais sans exiger aucun prix.

La marquise de Prie était musicienne et jouait du clavecin. Le concert français des Mélophilètes, établi le 10 janvier 1722; le concert italien des Amateurs (1), organisé par Mme de Prie et Crozat, financier, en rivalité du précédent, firent naître l'idée d'un concert latin, nommé *spirituel*, dont le début eut lieu le 18 mars 1725.

Fille de Bertelot de Pléneuf, riche traitant, la marquise de Prie s'était passionnée pour la musique italienne pendant un long séjour à Turin où son époux était ambassadeur. Revenue à Paris en 1719, ruinée par les dépenses de cette ambassade, elle s'occupa de rétablir les affaires de sa maison. Elle y eût réussi complètement sans le désordre excessif dans lequel elle a vécu. Le duc de Bourbon en devint éperdument épris; la marquise ne le fit pas languir.

— Je ne crois pas qu'il ait jamais existé créature plus céleste, dit le marquis d'Argenson. Une figure charmante, et plus de graces encore que de beauté; un esprit vif et délié, du génie, de l'ambition, de l'étourderie, et pourtant une grande présence d'esprit; une extrême indifférence dans ses choix, et avec cela l'extérieur le plus décent. Enfin, elle a gouverné la France pendant deux ans, et l'on a pu la juger. Dire qu'elle l'ait bien gouvernée, c'est autre chose...

» M. le duc d'Orléans, régent, mourut. M. le Duc (de Bourbon) fut premier ministre, ou plutot il n'en eut que le titre. La de Prie et Duverney le tinrent en tutelle. Ce fut Mme de Prie qui fit la reine, comme je ferai demain mon laquais valet de chambre. C'est pitié. Pourtant son crédit échoua contre M. de Fréjus, qu'elle voulait éloigner du roi, mais qui tint bon et se moqua d'elle. »

---

(1) Fontenelle était le traducteur des paroles que l'on y chantait. Un livret imprimé les mettait sous les yeux des dilettantes peu familiarisés avec la langue italienne.

La marquise de Prie jouait gaiement des gigues et des sarabandes sur le clavecin, au cercle de la reine, lorsqu'on y porta la nouvelle de l'exil de M. le Duc. Cet événement, désastreux pour la claveciniste qui le gouvernait, la jeta subitement dans les transports d'une furie. Le chagrin la prit, elle maigrit à vue d'œil. Les os lui perçaient la peau; elle devint hideuse. A peine fut-elle disgraciée, exilée à sa terre de Courbe-Épine, près d'Évreux, en Normandie, qu'elle prit la résolution de s'empoisonner tel mois, tel jour et telle heure. Sa mort fut par elle annoncée comme une prophétie. On n'en crut rien. Elle montra beaucoup de gaieté : ne dites pas que c'était une joie affectée, elle n'eût pas été capable d'un rôle aussi bien soutenu. Mais, par une vanité bien sotte, elle voulut s'illustrer par sa mort et suivre la mode anglaise.

Mme du Deffand, son émule en beauté, en galanterie, en méchanceté, l'avait accompagnée à Courbe-Épine. Ces deux amies s'envoyaient mutuellement chaque matin des pages, des couplets satiriques, abominables, qu'elles composaient l'une contre l'autre. Elles n'avaient rien imaginé de mieux, pour conjurer l'ennui, que cet amusement de vipères. La marquise réunit ensuite à Courbe-Épine tous les plaisirs. Il y vint des personnes de la cour; elle y donna des bals, on y fit bonne chère, on y joua la comédie. Elle-même parut en scène deux jours avant sa mort volontaire, et récita trois cents vers par cœur, avec autant de sentiment et de mémoire que si elle eût nagé dans le plus parfait contentement.

Je reviens au récit du marquis d'Argenson :

— Elle prit même un amant, garçon d'esprit, jeune, sage, modeste, et d'une jolie figure, neveu de l'abbé d'Amfreville, de qui je tiens ces faits. Elle dit à ce jeune homme qu'elle allait mourir, lui précisant l'heure et la minute. Celui-ci n'en crut rien. Il l'exhorta vivement à se désister de ce projet funeste; il y perdit son temps : jamais rien au monde n'avait été plus fermement résolu. Le moment arrivait, Mme de Prie annonçait à son amant sa fin comme plus prochaine. Il est vrai qu'elle dépérissait tous les jours. Cependant on reconnut après sa mort que ce ne fut pas d'un poison lent, mais d'un poison vif et subtil,

qu'elle était morte. Il en faut conclure que des causes naturelles se joignirent à celles de l'art. Mais le corps étant si altéré, l'humeur et l'esprit étaient encore déliés, badins, frivoles comme au temps de sa plus grande prospérité.

» Elle ne légua à son amant qu'un diamant, qui ne valait pas cinq cents écus. Mais, deux jours avant sa mort, elle le chargea de porter à Rouen, sous une certaine adresse très secrète, pour cinquante mille écus de diamants. Lorsqu'il revint de ce voyage, elle n'existait plus. Mme de Prie était expirée au jour, à l'instant qu'elle avait fixés; mais ce qu'elle n'avait pas aussi bien prévu, avec des douleurs telles que la pointe de ses pieds était tournée du coté du talon.

» Voilà de quoi faire songer à ces pactes avec le diable, qui vient à l'heure convenue vous tordre le cou : il est vrai qu'ici ce furent les pieds. »

Si je vous ai conté la singulière histoire de la marquise de Prie, c'est que cette virtuose figure au premier rang parmi les fondateurs de notre Opéra-Italien, et qu'on lui doit en quelque sorte la création du Concert spirituel. Unie d'intérêts avec le financier Crozat, elle établit un concert italien à Paris, en 1722 ; l'idée d'amener à Paris la merveilleuse compagnie italienne, qui manœuvrait à Londres sous la direction de Hændel, appartient à Mme de Prie ; elle la fit adopter par le duc d'Orléans. Le traité, signé le 19 mars 1723 par Francine (1) et Crozat, fut conclu sous les auspices de la marquise, intéressée à cette affaire, qui resta sans exécution. Vivement contrariée de n'avoir pu montrer sur notre grande scène de grands chanteurs italiens, tels que Senesino, la Cuzzoni, Mme de Prie engagea le prince de Carignan à produire au moins des bouffes à l'Opéra. Ils y débutèrent, le 7 juin 1729, mais leur protectrice avait cessé de vivre.

En 1723, l'illustre compositeur Hændel gouvernait le théâtre lyrique de Londres; secondé par les meilleurs chanteurs de l'Italie, il y faisait des merveilles, et le renom de ces virtuoses avait passé le détroit. Le duc d'Orléans, régent, voulut posséder à Paris cette brillante compagnie, et donna l'ordre à Francine,

---

(1) Francini, fontainier italien, devint gendre de Lulli, deuxième directeur de l'Académie royale de Musique, et lui succéda.

directeur de l'Opéra, d'accueillir les propositions faités par Crozat, l'un des intéressés à l'entreprise de Londres. Ces deux directeurs signèrent, le 19 mars 1723, dans le cabinet de M. de Maurepas, en présence de ce ministre, un traité par lequel :

Buononcini, compositeur et chef d'orchestre,
Francesca Cuzzoni,
Margherita Durastanti,
Francesco Bernardi, contraltiste, surnommé *Senesino*,
Gaetano Bernesta,
Giuseppe Broschi,

devaient se rendre à Paris, pour y donner, en juillet, douze représentations d'un ou deux opéras italiens à leur choix. Francine s'obligeait à leur payer 35,000 livres, à fournir des habits neufs aux premiers sujets.

Le traité n'eut pas d'exécution ; il est à présumer que Francine fit naître des obstacles et fut bien aise de se soustraire aux ordres du régent. Ce prince ne mourut que le 2 décembre suivant, et cet événement n'a pas été la cause de la rupture de l'acte.

La reine d'Angleterre avait desiré de voir les comédiens italiens de Paris. Ils sollicitèrent la permission d'aller passer quelques mois à Londres, et l'obtinrent. Il paraît que c'était un échange de comédiens entre les deux cours. Ce voyage n'eut pas lieu ; son exécution dépendait sans doute de la venue des chanteurs attendus. Dominique et Legrand avaient préparé la pièce d'adieu, qui n'en fut pas moins représentée en 1723. *Le Départ des Comédiens italiens*, tel était le titre de cet ouvrage de circonstance.

Bien des notes diplomatiques relatives aux chanteurs italiens avaient été, depuis quatre ans, échangées. Dangeau nous dit, sous la date du 5 février 1720 : — On a quitté le dessein qu'on avait de faire venir à Paris un opéra italien. L'on a cru que cette musique-là, quoique fort belle, ne réussirait pas ici. Le prince de Carignan avait engagé les plus belles voix d'Italie à venir.»

Ce dessein pris, abandonné, fut repris en 1723 pour être abandonné définitivement. Crozat, qui l'avait formé, qui desirait vivement faire connaître à la France une compagnie de chanteurs

italiens admirables, que tout Londres portait aux nues, aventurait galamment ses fonds dans cette entreprise. Il se plaisait aux œuvres généreuses ; ce financier avait payé les bulles de Massillon, lorsque ce père de l'Église obtint l'évêché de Clermont, le 1er novembre 1717. Le prédicateur favori de Louis XIV ne possédait pas cent écus des trente mille livres que la chancellerie de Rome exigeait. Ce même Crozat avait tapissé le boudoir de Mlle Saint-Germain, danseuse académicienne, avec des billets de banque, il y en avait pour un million.

Nous verrons plus tard d'autres compagnies de chanteurs italiens s'établir à Paris. Une d'elles s'éloignera chassée par la cabale, malgré le succès de ses représentations. Mais ces troupes, chantant seulement l'*opera buffa*, ne pouvaient lutter d'une manière égale avec notre Académie royale de Musique, dont les sectateurs fanatiques traitaient les virtuoses italiens de farceurs et de baladins; tandis que Senesino, la Cuzzoni, produisant les formes élégantes et nobles de l'*opera seriá* sur un théâtreoù l'on braillait à dire d'experts, opposant la tragédie lyrique à la tragédie lyrique, auraient eu bien plus de chances de succès. La barbariede nos anciens a fait ses preuves pendant plus d'un siècle; il est probable que Senesino lui-même ne l'eût pas désarmée, et que Buononcini, surles terres de France, eut été vaincu, terrassé par Montéclair et Colin de Blamont. Planches 71, 72.

Les Italiens restèrent à Londres, sous la direction de Hændel; d'autres y vinrent conduits par le maître Porpora : bientot deux théâtres rivaux se signalèrent dans cette capitale. Senesino brillait sur l'un, Farinelli triomphait sur l'autre. Les deux virtuoses célèbres ne se connaissaient que de réputation. Chantant les mêmes jours, ils n'avaient pas encore pu s'entendre mutuellement. On les réunit enfin dans un même opéra, pour une soirée de bénéfice extraordinaire. Senesino, contralte, représentait un tyran farouche; Farinelli, sopraniste, chantait le rôle d'un prince malheureux et dans les fers. Pendant son premier air, il attendrit si bien le tyran, que Senesino, oubliant le caractère de son personnage, courut à Farinelli, et, transporté par l'admiration, par l'enthousiasme, l'embrassa de tout son cœur.

En 1777, Venise fut témoin d'une aventure de ce genre. La célèbre Catarina Gabrielli devait chanter avec le sopraniste Pacchiarotti; quoiqu'elle eût alors près de quarante-sept ans, ce virtuose, malgré la supériorité de son talent, se crut perdu la première fois qu'il parut en scène auprès d'elle. Catarina déploya tant de puissance, d'agilité, de maitrise dans un air de bravoure, que Pacchiarotti se sauva dans les coulisses, en s'écriant : *Povero me! povero me! povero me! questo è un portento.* Ce ne fut pas sans peine que l'on parvint à le faire rentrer en scène pour continuer la pièce. Il dit ensuite avec une telle expression, d'une manière si touchante, un air qu'il adressait à la Gabrielli, qu'elle en fut émue jusqu'à verser des larmes. Planches, 98.

En 1723, les chanteurs étaient déjà payés énormément. La Cuzzoni dédaigne 60,000 ducats, 240,000 livres, prime offerte par un entrepreneur qui desirait la rendre à l'Italie. Capricieuse à l'excès, elle avait témoigné quelque envie d'avoir une garniture de dentelles de peu de valeur. Un lord très galant s'empresse de lui en porter une magnifique et digne d'une reine; la virtuose irritée, la déchire, la brûle, disant que ce n'était pas celle-là qu'elle voulait. Hændel mit souvent la Cuzzoni à la raison, et la menaça même de la jeter par la fenêtre. Un seigneur jeune, aimable, très riche, lui demande sa main; elle épouse un garçon bijoutier, d'autres disent un musicien nommé Sandoni, et meurt dans la misère après avoir dissipé des trésors. Vers la fin de sa vie, elle était obligée de fabriquer des boutons de soie afin de pourvoir à son existence.

L'arrivée de Buononcini fit naître une rivalité violente à laquelle toute la noblesse participa. Chacun protégeait son favori : Hændel avait pour appui la famille électorale, et Buononcini le duc de Marlborough ; en sorte que par un hasard singulier, les *torys* étaient les partisans de Hændel et les *wighs* ceux de Buononcini. La querelle devint si vive que l'on fut obligé de convenir, pour y mettre un terme, que Hændel, Buononcini et Attilio Ariosti, dont les sectateurs étaient nombreux aussi, composeraient un opéra, dont ils écriraient un acte chacun. On choisit

le sujet de *Muzio Scevola*. Ariosti fit le premier acte, Buononcini le deuxième, et Hændel le troisième. Ce dernier triompha; le chant de Buononcini fut trouvé plus gracieux, plus suave que celui de Hændel; mais l'un se montrait imitateur de la manière de Scarlatti, l'autre avait un génie créateur.

Hændel avait engagé pour son théâtre, au prix de 50,000 fr. par an, la célèbre Faustina Bordoni. Elle y débuta, le 5 mai 1726, dans l'*Alessandro* de son directeur. Le talent de cette virtuose justifia sa grande renommée; elle surpassa toutes les femmes que l'on avait entendues jusqu'alors en Angleterre, sans en excepter la fameuse Cuzzoni qui figurait sur la même scène. Une ardente, furieuse rivalité s'établit alors entre ces deux cantatrices, dont les prétentions excitèrent la mauvaise humeur de Hændel, et préparèrent les chagrins amers qui lui vinrent ensuite de ses entreprises théatrales. Beaucoup de personnes de distinction se rangèrent sous la bannière de Faustina ou de la Cuzzoni, et les disputes durèrent près de deux ans avec le même acharnement que l'on a vu plus tard en France à l'occasion de Gluck et de Piccinni, de Mme Mara et de Mme Todi, à Londres, au sujet de Mmes Billington et Mara. Ces deux dernières virtuoses, à voix agile et brillante, pouvaient raisonnablement se disputer le prix : elles suivaient la même carrière. Le talent de Faustina consistait dans une extraordinaire habileté pour l'exécution des traits d'une prestesse étonnante, d'une éblouissante difficulté, tandis que la Cuzzoni se distinguait surtout dans le chant pathétique, d'une expression large et suave.

En des genres différents, ces deux femmes étaient supérieures à toutes les autres cantatrices : entre elles il ne pouvait exister de rivalité précise et motivée.

Des chanteurs italiens, dirigés par Lucio Papirio, donnaient des représentations à Bruxelles en 1729, époque où le prince de Carignan avait la haute inspection de l'Académie royale de Musique. Sur l'invitation de ce prince, ils arrivèrent à Paris, et débutèrent à l'Opéra, le 7 juin 1729, par *Serpilla e Bajocco, ovvero il Marito giocatore e la Moglie bacchetona*. Le 17, ils représentèrent *Don Micco e Lesbina*, intermèdes en trois actes, à

deux acteurs principaux. Cette nouveauté, favorablement accueillie, n'eut aucun résultat pour le progrès de l'art. Chacun de ces opéras bouffons parut quatre fois de suite. Ristorini (Antonio-Maria), Mlle Ungarelli (Rosa), du théâtre de Darmstadt, figuraient en première ligne dans l'une et l'autre pièce, dont les entr'actes et le dénouement étaient ornés de danses exécutées par Laval, Malter, Dumoulin, Mlles Sallé, de Camargo, Mariette. On joignit à *Serpilla* des chœurs italiens tirés des opéras de Campra, de Batistin; Dumas et Mlle Roze, acteurs français, y chantaient les solos. Des sonates, des concertos mêlés à ces divertissements firent briller Guignon, fameux violoniste de ce temps, et le dernier qui se soit paré du vain titre de *roi des violons*. L'exécution vive et précise des Italiens fut généralement admirée, dit *le Mercure de France*. Juin 1729.

RIVALITÉS DE CANTATRICES.

Quantz, flutiste célèbre, qui donnait des leçons à Frédéric II, vint à Londres en 1727. Il y trouva l'opéra dans un état brillant, sous la direction de Hændel. On y représentait *Admete*, dont la musique était grande et pompeuse. Senesino, Mmes Cuzzoni, Faustina, y remplissaient les principaux rôles. Voici l'esquisse du caractère de ces deux cantatrices rivales, tracé d'après Quantz, dont le jugement paraît exempt de la partialité de l'époque, 1726.

Mme Cuzzoni possédait une voix de soprane étendue et limpide, voix angélique, une intonation pure, un trille parfait. Elle parcourait deux octaves d'*ut* en *ut*. Son style était simple, noble et touchant. Ses graces ne semblaient pas être un effet de l'art, sous la manière aisée qui les accompagnait. Elle s'emparait de l'ame de tous ses auditeurs par son expression incisive et touchante. Elle n'usait point d'une grande rapidité dans l'exécution de l'*allegro;* mais il y avait dans ses notes une rondeur, une douceur charmantes. Avec tous ces avantages, cette virtuose était froide en son jeu, sa figure n'avait rien de favorable pour la scène, bien qu'elle fût d'une grande beauté.

La voix de Faustina était un demi-soprane, partant alors du *si bémol* pour arriver au *sol*. Elle possédait *il cantar granito*, le chant ferme et délié. Elle avait l'exécution bien articulée et brillante; la langue *fluente*, ce qui lui donnait la faculté de prononcer les mots rapidement et distinctement. Faustina avait un gosier flexible pour les traits d'agilité, un trille si prompt et si vibrant qu'elle pouvait l'attaquer en toute occasion, et comme elle voulait. Les passages simples ou compliqués, lents ou rapides, ceux même dans lesquels il fallait battre la même note, comme l'archet du violon le fait en *tremolo*, toutes ces difficultés étaient surmontées par la voix de la cantatrice avec l'aisance et la prestesse que l'on aurait obtenues sur un instrument. C'est elle sans doute qui, la première, introduisit avec succès la répétition rapide et perlée d'une même note; artifice prodigieux dont Farinelli, Monticelli, Visconti, Ricciarelli, et la charmante Mingotti s'emparèrent ensuite, pour lui devoir leurs plus beaux triomphes. Planches, pages 214, 215. Mme Catalani a fait quelques heureux essais dans ce genre, et Mme Damoreau nous les a rappelés dans *Zanetta*, opéra comique d'Auber.

Lorsque le comédien cesse de vivre, tout s'éteint avec lui, disait Talma. Le chanteur est plus heureux, ses accents sont notés sur le papier, et ces traits pleins d'audace et de nouveauté, ces miracles d'exécution, recueillis par de judicieux et prévoyants contemporains, brillent du moins à nos yeux, s'ils ne peuvent plus enchanter notre oreille. Depuis cinquante-six ans j'entends les premiers chanteurs de l'univers, et n'ai jamais ouï rien de pareil aux traits écrits pour les virtuoses que je viens de citer. Je vous les donnerai ces traits, il m'a fallu vingt fois les collationner du doigt et de l'œil pour vaincre mon incrédulité, je pense que vous ne serez pas plus opiniâtre dans vos doutes. (Planches, no 72, et pages 214 et suivantes.) Mais revenons à notre chère Faustina.

Elle chantait l'*adagio* avec une ame, une expression de feu. Sa perfection était égale s'il s'agissait d'inspirer une tristesse profonde, au moyen de sons déchirants et prolongés, ou de lancer avec coquetterie les notes syncopées, les badinages du

tempo rubato. Faustina improvisait à merveille tous les changements qui pouvaient être faits à la mélodie, et les passages capricieux dont elle se plaisait à l'orner. Son jugement sûr et soudain lui faisait donner aux paroles toute la puissance d'expression dont elles étaient susceptibles. Toujours heureuse dans l'action scénique à cause de la grande flexibilité de ses organes, le jeu de sa physionomie ne cessait pas d'être d'accord avec les accents de sa voix. Elle réussissait également dans les rôles furieux, amoureux et tendres : enfin elle était née pour le chant et le théâtre.

Il y avait une telle exaltation, une telle rage de partis pour les deux virtuoses, dit Quantz, que lorsque l'on commençait à fêter l'une d'elles, la cabale s'empressait de la siffler. Beaucoup de personnes de distinction se rangèrent sous la bannière de Faustina ou de la Cuzzoni, les disputes durèrent près de deux ans avec un tel acharnement qu'il fallut fermer le théâtre pour les terminer. Si les amateurs n'avaient pas été poussés, entraînés par la passion qui les rendait ennemis de leurs propres jouissances, ils auraient vu dans le mérite de ces deux femmes un caractère si différent et marqué de telle sorte qu'il était permis de les applaudir afin d'en obtenir tour à tour une double satisfaction : mais la passion ne raisonne pas. Malheureusement pour les gens sages qui se plaisent à gouter, à louer les talents sans distinction des personnes qui les possèdent et les exercent, la fureur des partis a guéri les entrepreneurs de spectacles de la folie d'engager à la fois deux cantatrices d'un grand talent et de mérite égal. Faustina Bordoni, femme du compositeur Hasse, recevait 50,000 fr. par an de son directeur Hændel. J'abandonne le récit de Quantz et m'attache aux notes de Burney.

Quinze ans plus tard, Faustina chantait à Dresde, elle régnait en souveraine au théâtre de la cour. Un soir qu'elle y chantait le rôle de Zénobie, s'apercevant que le roi causait un peu trop haut avec une belle princesse polonaise, elle prononça d'un ton si impérieux ces mots du livret : *Taci io tel commando!* que Auguste III se tut et garda le silence jusqu'à la fin de la représentation.

A cette époque Regina Valentini, pensionnaire du couvent des

Ursulines, élève de l'abbesse de ce moûtier épousa Mingotti, le vieux directeur du spectacle, afin de s'affranchir de la tyrannie de ses parents. Ils la raillaient sans cesse et la traitaient durement parce qu'elle n'entendait rien à la cuisine, aux soins du ménage. Mingotti connaissait le parti qu'il pouvait tirer de la belle voix de sa femme, il chargea Porpora d'achever l'œuvre si bien commencée par l'abbesse, et Mme Mingotti fut entendue à la cour. L'effet qu'elle y produisit fit craindre qu'elle ne donnât de la jalousie à Faustina et que cette virtuose irritable ne se retirât ainsi que Hasse, son mari, lorsqu'il saurait que son vieux et constant rival Porpora, devait toucher cent écus par mois pour endoctriner la débutante. Hasse, dans son dépit, se prit à dire que c'était le dernier refuge de Porpora, la seule branche qu'il eût à saisir, un clou pour s'accrocher. La Mingotti réussit dès ses premiers pas sur la scène.

Le talent, les succès de la jeune cantatrice éclatèrent si bien à Dresde, que le bruit en retentit jusqu'à Naples. Elle y fut appelée au grand théâtre, et fit son premier début en cette ville par le rôle d'Aristea dans *l'Olimpiade*, musique de Galuppi. Monticelli, sopraniste fameux, chantait celui de Megacle. Le talent de Régina comme actrice, son intelligence précieuse, lui valurent autant d'applaudissements que son chant. Entreprenante, audacieuse, elle conçut et prit le personnage sous un point de vue différent de celui sous lequel les autres cantatrices l'avaient considéré jusqu'alors. Négligeant la tradition des anciennes, qui n'osaient pas s'écarter de l'usage, elle sut le présenter autrement, avec cette manière énergique, originale, que Garrick employa dès son entrée dans la lice pour étonner et charmer son auditoire. Exemple que l'illustre Malibran suivit plus tard. C'est en se défiant des règles admises et consacrées par la routine, le défaut de génie et le préjugé, que Garrick tirait de ses rôles des effets de débit et de jeu que la nation anglaise a toujours continué d'accueillir avec enthousiasme plutot qu'avec applaudissement.

Après son premier succès à Naples, Mme Mingotti reçut des propositions d'engagement pour toutes es parties de l'Europe :

elle revint à Dresde où ses appointements furent augmentés d'une manière considérable autant que gracieuse. Elle y parut dans cette même *Olimpiade;* chacun en l'admirant avouait que pour la voix, l'exécution, le jeu de scène, ses moyens étaient prodigieux ; mais on pensait aussi qu'elle n'était pas propre à l'expression des sentiments pathétiques et tendres. Planches pages 214, 215.

C'était en 1748, Hasse écrivait alors son *Demofonte*. Ce maître avait remarqué le fort et le faible de la voix de Mme Mingotti. Le malicieux compositeur imagina de donner à cette cantatrice un *adagio* qui naviguait dans les notes peu sonores de son organe, et pour montrer au grand jour ces défauts, il n'accompagna l'insidieux *adagio* qu'avec un *pizzicato* de violons. Régina fut obligée d'accepter le défi sans réclamation, mais elle avait découvert la ruse, le piége, elle travailla son *adagio* de telle sorte, tourna l'écueil avec une telle adresse que la victoire lui resta. L'air *Se tutti i mali miei*, disposé tout exprès pour mettre la virtuose en péril et ruiner sa réputation, fut couvert d'applaudissements, et Faustina elle-même, réduite au silence, n'osa se permettre un seul mot de critique. Sir Charles William ministre d'Angleterre auprès de la cour de Dresde, que sa liaison intime avec Hasse et sa femme réunissait à la cabale, sir William qui, précédemment, disait partout que la Mingotti ne pouvait réussir dans les airs lents et pathétiques, s'empressa de faire une amende honorable et publique. Séduit, entraîné par cette dernière et brillante prouesse, il alla sur-le-champ demander pardon à la cantatrice d'avoir douté de son mérite ; et, depuis lors, il est resté son partisan plein d'ardeur, son ami le plus constant.

Régina se rendit bientot à Madrid, elle y fut applaudie à coté du célèbre sopraniste Gizziello, sous la direction de Farinelli, dont le talent ne devait s'exercer qu'en présence du roi Ferdinand et pour ce prince tout seul. Farinelli était un directeur d'opéra d'une telle sévérité qu'il ne permettait pas à Régina de chanter ailleurs qu'au théâtre de la cour, ni même d'étudier dans une chambre donnant sur la rue. Il fallait qu'elle refusât toutes les invitations que les seigneurs, les dames, les grands d'Es-

pagne adressaient à la cantatrice par excellence. Elle ne put jamais obtenir la permission de se faire entendre dans un concert particulier. Une dame enceinte, d'un rang élevé, qui ne pouvait se rendre au théâtre, déclarait hautement que l'envie d'un air de Mme Mingotti la tourmentait nuit et jour, que cette envie mettait en péril l'espoir d'une illustre maison : Farinelli ut inexorable. Les Espagnols ont un respect religieux pour ces affections involontaires et déréglées, pour ces envies de femme grosse, que plusieurs regardent, à tort, comme fantastiques. Le mari de la dame se plaignit au roi de la rigueur inhumaine du directeur de l'Opéra, qui, disait-il, causerait la mort de la mère et de l'enfant, si sa majesté n'interposait sa volonté royale. Ferdinand accueillit avec bonté la requête de cet époux alarmé pour sa géniture, il ordonna que Mme Mingotti recevrait la dame chez elle, et fut obéi. Les desirs de la dame étant satisfaits musicalement, sa majesté sauva l'enfant du danger de porter un air italien écrit sur sa figure en caractères indélébiles.

FARINELLI.

Carlo Broschi, dit *Farinelli,* sopraniste admirable, dont j'ai déjà parlé, s'était fait entendre à la cour de Louis XV, en 1737, et l'avait enchantée, Riccoboni l'affirme. Le roi l'applaudit avec un enthousiasme surprenant pour un prince qui n'aimait pas la musique, et l'italienne moins que toute autre. On dit qu'il fit présent de son portrait et de cinq cents louis au chanteur. Farinelli s'éloigna pourtant de Paris fort mécontent de la sensation produite en cette ville par son talent, peut-être aussi de l'opinion générale des Parisiens à l'égard de la musique italienne. La mauvaise humeur de ce virtuose fut, plus tard, funeste à la France.

En 1752, le duc de Duras est chargé d'une mission secrète à la cour de Madrid. Il s'agissait d'engager le roi d'Espagne, Ferdinand VI, à signer un pacte de famille avec Louis XV, et de faire épouser à Ferdinand une des princesses de France, dans le cas où la reine d'Espagne viendrait à mourir. Il était de la plus haute

importance que l'épouse de Ferdinand n'eût aucun soupçon de ce projet. Cette princesse, infante de Portugal, était dévouée entièrement aux intérêts de l'Autriche et de l'Angleterre; elle avait un grand empire sur les volontés de son mari, et lui inspirait continuellement des préventions contre Louis XV, cousin-germain du roi d'Espagne. Elle était fortifiée dans sa haine contre la France par le chanteur Farinelli, favori du roi, vendu aux cours de Vienne, de Londres et de Turin, lequel se vengeait par des intrigues politiques du peu de sensation que son talent musical avait produit à Paris. Il contribua puissamment à divulguer le secret, et la mission française échoua complètement.

Tant de fiel entre-t-il dans l'ame des chapons?

Farinelli plaît à Ferdinand VI, qui le comble d'honneurs, de richesses et lui fait chanter pendant dix ans, chaque jour, quatre airs favoris, tête à tête pour l'ébattement de sa majesté toute seule; sans faire le moindre changement à ce répertoire, toujours présenté dans le même ordre. Deux de ces morceaux étaient de Hasse, *Pallido il sole*, et *Per questo dolce amplesso*, le troisième était un menuet sur lequel le virtuose improvisait des variations. Ainsi Farinelli redit pendant ces dix années environ trois mille six cents fois les mêmes airs et jamais autre chose : c'était payer bien cher le pouvoir et la fortune. La mort de Ferdinand VI put seule mettre un terme à [illegible].

— Farinelli avait sept ou huit notes de plus que les voix ordinaires, également sonores, égales et claires ; il possédait la science musicale au plus haut degré, et se montrait en tout un digne élève de Porpora. » MARTINELLI, *Lettres familières*.

— La voix de Farinelli était considérée comme une merveille, parce qu'elle était si puissante, sonore, parfaite, et si riche par son étendue, tant au grave qu'à l'aigu, que de notre temps on n'en a point entendu de semblable. Il était d'ailleurs doué d'un génie créateur qui lui inspirait des traits étonnants et si nouveaux que nul n'était capable de les imiter. L'art de conserver et de reprendre la respiration avec tant de douceur et de facilité que nul ne s'en apercevait, a commencé et fini en lui.

» L'égalité de la voix, et l'art d'en étendre le son, le *portamento*,

l'union des registres, l'égalité surprenante, le chant pathétique ou gracieux, un trille admirable, autant que rare, furent les qualités par lesquelles il se distingua. Il n'y a point de genre dans l'art qu'il n'ait porté à une perfection si sublime qu'il s'est rendu inimitable. A peine le bruit de son mérite fut-il répandu, que les villes les plus importantes de l'Italie se le disputèrent pour leurs théâtres : il avait à peine dix-sept ans. Il fut également desiré, demandé, apprécié, applaudi dans les principales cours de l'Europe. Ces triomphes si bien mérités furent obtenus par lui dans sa jeunesse ; néanmoins ce grand artiste ne cessa jamais d'étudier, s'appliquant avec une telle persévérance, qu'il parvint à changer en grande partie sa manière, pour en acquérir une meilleure, lorsqu'il n'avait plus rien à desirer au regard de la fortune et de la célébrité. » MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato.*

Chantant à Rome en 1722, à l'âge de dix-sept ans, Farinelli établit son immense réputation par un air de bravoure avec trompette obligée, que Porpora, son maître, écrivit tout exprès pour faire briller le talent du jeune virtuose, et celui d'un trompettiste allemand d'une habileté prodigieuse. Cet air commençait par une seule note, que tenait d'abord la trompette. Le chanteur prenait la note ensuite, pour la tenir avec un charme, un artifice de mise de voix, une longueur de temps surprenante, au point que des cris d'admiration éclatèrent dans toute la salle. Ce duo de voix et de trompette assura le succès de l'*Eomene* de Porpora. Farinelli renouvela ce miracle de perfection douze ans après, en débutant à Londres dans l'*Artaserse* de Hasse. 1734. Richard Broschi, frère du merveilleux exécutant, avait ajouté l'air d'entrée, avec solo de trompette, à la partition. La seule note, attaquée et tenue successivement par la trompette et par la voix *pianissimo*, *crescendo*, *forte*, *fortissimo*, *diminuendo*, *smorzando*, *perdendosi*, excita des transports d'enthousiasme, de délire tels qu'une dame de la cour s'écria de sa loge : — Il n'y a qu'un Dieu et qu'un Farinelli. »

Après ses débuts à Rome, Farinelli se rendit à Bologne, à Venise, à Vienne. Dans toutes ces villes, son talent fut regardé comme prodigieux. Écoutons le docteur Burney qui le vit à Bologne en 1772.

— Il me raconta qu'à Vienne où trois fois il était allé, à Vienne où l'empereur Charles VI l'avait comblé d'honneurs, il reçut de ce prince un avis qu'il estima plus utile que tous les préceptes de ses maîtres, ou les exemples de ses rivaux. Sa majesté impériale eut la bonté de lui dire un jour, avec autant de douceur que d'affabilité : — Dans votre » chant, vous ne marchez et ne vous arrêtez jamais comme un autre » mortel : tout y est surnaturel. Ces pas de géant, ces notes, ces pas- » sages interminables ne causent que de l'étonnement ; il est temps de » songer à plaire, à séduire. Vous prodiguez trop les dons que vous » tenez de la nature. Si vous desirez d'aller au cœur, de le captiver, il » faut prendre une route plus unie et plus simple. »

» Il m'assura que ce peu de mots avait amené un changement total dans sa manière de chanter. Depuis cette époque, il a toujours uni le pathétique au genre vif, le simple avec le sublime, et c'est par ces moyens qu'il a charmé ses auditeurs autant qu'il les a frappés de surprise. Tous ceux qui l'ont entendu lors de son séjour à Londres en 1734, tous ceux qui depuis lors ont ouï parler de lui, savent quel effet son miraculeux talent produisait sur l'auditoire. C'étaient des transports, de l'enchantement, de l'extase. Dans le fameux air, *Sono qual nave*, composé par son frère, il prenait la première note avec tant de délicatesse, l'enflait par degrés insensibles jusqu'à la plus grande force pour la diminuer ensuite de la même manière, qu'on l'applaudissait pendant plus de cinq minutes. Bientot il prenait sa course brillante et rapide au point que les violons de ce temps avaient peine à le suivre. Enfin il était supérieur à tous les autres chanteurs, comme le fameux cheval de Childers l'était à tous les autres coursiers. Planches, 72.

» Ce n'était pas seulement à cause de la rapidité, du *brio*, il avait réuni tout ce que chaque chanteur présentait d'excellent dans la voix, la force, la douceur et l'étendue. Le tendre, le gracieux, le rapide se faisaient remarquer également dans son style. Farinelli avait des moyens tels, qu'on n'en a jamais rencontré de pareils avant lui, et qu'on n'en a pas reconnu depuis lors dans aucun être humain ; moyens d'un effet irrésistible, avec lesquels il pouvait subjuguer tout homme qui l'entendait, le savant comme l'ignorant, l'ami comme l'ennemi. »

A tous ces moyens de séduire, Farinelli joignait l'avantage d'être le plus joli garçon, le plus bel homme qu'on puisse imaginer. Figurez-vous un Adonis en habit carré, veste et le reste de damas, les bas roulés sur les genoux, costume de Turcaret,

ayant une guirlande de roses printannières passée en sautoir. Euterpe le couronne ; cette muse est debout, elle est nue, et pourtant l'immortelle paraît moins séduisante que le virtuose en son fauteuil assis. La Renommée part à tire d'ailes, embouchant sa trompette, des Amours folâtrent auprès du chanteur. Vous voyez que la disposition donnée à ce portrait historique par le peintre Amiconi, est, quant au génie de la musique, absolument la même que son confrère Ingres a reproduite pour l'image de Cherubini, tant critiquée à cause de l'association d'un être fantastique et d'un musicien terrestre. Le seul tort d'Ingres, si l'on peut en reprocher à ce grand artiste, est d'avoir représenté Cherubini septuagénaire, s'il l'avait pourtrait quarante ans plus tot, lorsqu'il était, en beauté, le presque rival de Boieldieu, la muse aurait été d'une consonnance parfaite avec son protégé.

L'excellente gravure du tableau de L. Amiconi, faite et publiée à Londres par J. Wagner, porte cette devise empruntée à Virgile: *Primam merui qui laude coronam.*

Curieuse à tous les égards, l'estampe de Wagner est dans le cabinet de M. Scudo, l'un de nos meilleurs professeurs de chant, musicien instruit, polyglotte, homme de gout, et qui sait ce qu'il dit lorsqu'il parle de son art, chose infiniment rare aujourd'hui.

La Ensenada (1), premier ministre du roi d'Espagne, et Farinelli, s'étaient connus dans un temps où leur liaison ne faisait déroger ni l'un ni l'autre. S'étant retrouvés à la cour, l'un en place éminente, l'autre en grande faveur, ils continuèrent d'être amis. Farinelli se déclara tel avec courage lors de la disgrâce de La Ensenada. Il osa montrer à la reine le ressentiment qu'il éprouvait de ce qu'elle ne s'y était point opposée, demanda sa retraite, et ne céda qu'aux excuses de cette princesse, qui descendit à des bassesses pour le retenir.

En mars 1753, Farinelli reçut une boîte de cristal de roche, ornée de superbes diamants, de l'empereur et de l'impératrice d'Allemagne, avec les portraits de ces majestés. Toute l'Espagne en

(1) Son véritable nom était *Zeno Somo de Silva*; par modestie, il se fit appeler en arrivant au pouvoir *La Ensenada*, Le en soi rien.

rémit de colère. Quelques mois plus tard, l'empereur fit plus encore : il écrivit de sa main à ce virtuose, une lettre remplie de protestations d'estime, d'éloges et d'assurances de protection dans tous les événements.

CAFFARELLI (MAJORANO, GAÉTAN, dit).

Un autre virtuose illustre et de la même espèce, obtint le plus brillant succès au palais de Versailles, en 1753. Caffarelli charma son noble auditoire. Il chanta plusieurs fois au Concert spirituel, où les Parisiens l'entendirent avec plus d'étonnement que de plaisir. Caffarelli jugea ses auditeurs et n'osa pas se livrer à toutes les inspirations de son génie. Plus tard des fanatiques sifflèrent Pagin, Somis, violonistes d'un grand talent, parce que leurs concertos avaient des formes italiennes. Cette aversion stupide n'était pas générale. M. de Couvai retint à souper Somis, qui venait d'être applaudi par la brillante assemblée réunie chez cet amphitryon, et sut glisser adroitement cent louis sous la serviette du violoniste fameux.

Jean-Jacques Rousseau dit : — J'avais espéré que le sieur Caffarelli nous donnerait, au Concert spirituel, quelque morceau de grand récitatif et de chant pathétique, pour faire entendre une fois aux prétendus connaisseurs ce qu'ils jugent depuis si longtemps; mais, sur ses raisons de n'en rien faire, j'ai trouvé qu'il connaissait encore mieux que moi la portée de ses auditeurs. »

— Farinelli mérite bien d'être premier ministre en Espagne, c'est une voix admirable, » disait Caffarelli.

Farinelli jouissait, il est vrai, d'un immense crédit à la cour de Madrid, mais sans aucun autre emploi que celui de chanteur favori de sa majesté. Plusieurs biographes romanciers l'ont nommé premier ministre de leur autorité privée.

Pendant son séjour à Versailles, Caffarelli eut une table de six couverts, un carrosse, traitement pareil à celui du confesseur du roi. L'Académie française le fit chanter en sa présence, le jour de la Saint-Louis, dans la chapelle du Louvre, et le récompensa

d'une bourse de cent jetons. Louis XV lui fit remettre une boîte d'or superbe, — Quoi, dit le virtuose, le roi de France m'envoie cette boîte? En voilà trente dont la moindre vaut mieux que celle-là : si du moins elle était ornée du portrait de Sa Majesté. — Monsieur, le roi de France ne donne son portrait qu'aux ambassadeurs, répondit l'émissaire. — Qu'aux ambassadeurs? eh bien! le roi n'a qu'à les faire chanter. »

Louis XV, à qui l'on rapporta ce propos, en rit beaucoup et le dit à la dauphine, Marie-Josèphe de Saxe. Cette princesse manda le virtuose ambitieux, et sans lui rappeler ses observations critiques, elle lui fit présent d'un beau diamant et d'un passeport. — Il est signé par le roi, lui dit-elle; c'est pour vous un grand honneur, mais il faut en profiter, car il n'est valable que pour dix jours. »

La dauphine avait témoigné le desir d'entendre Caffarelli, le maréchal de Richelieu, gentilhomme de la chambre, le fit venir de Naples au mois de juin 1753. Ce virtuose chanta deux airs le 5 novembre suivant au Concert spirituel, et partit le 7 pour Rome.

Caffarelli avait fait son début à Rome, au théâtre *Valle*, en 1724, il y parut dans un rôle de femme, suivant l'usage de ce temps et de cette ville pour les sopranistes. La beauté de sa voix, de son visage, la perfection de son chant lui valurent un succès d'enthousiasme. Quand il y revint en 1728, et qu'il y parut dans un rôle d'homme, au théâtre *Argentina*, son triomphe eut un éclat sans exemple jusqu'à ce jour. La sympathie que les femmes ont toujours éprouvée en faveur des virtuoses de ce genre, s'accrut au point que les dames du haut parage se disputaient, s'arrachaient l'heureux sopraniste. Pour échapper à la colère d'un mari jaloux, Caffarelli se cacha dans une citerne vide. A l'abri du poignard, il y fut saisi par un rhume violent, qui le retint au lit pendant un mois. La dame qui s'intéressait à lui, connaissant jusqu'où le ressentiment d'un rival légitime pouvait aller, mit le chanteur sous la garde constante de quatre spadassins. Cette aventure n'eut pas de suites facheuses.

Étant à Naples, Caffarelli apprend que le sopraniste Gizziello

doit chanter à Rome un certain jour, il part en poste, arrive en cette ville, se rend au théâtre, enveloppé dans son manteau, afin de n'être pas reconnu. Après l'air d'entrée de Gizziello, Caffarelli saisit un moment où l'on faisait trève aux applaudissements et s'écrie : *Bravo, bravissimo, Gizziello! è Caffarelli che tel' dice;* après ces mots bien flatteurs dans la bouche d'un rival, Caffarelli sort et reprend la route de Naples.

Charles III, roi de Naples, qui venait de faire construire le théâtre *San-Carlo*, résolut d'y réunir Gizziello et Caffarelli dans *Achille in Sciro*, dont Pergolese avait écrit la musique pour l'inauguration de cette grande scène. Les deux virtuoses quittèrent, l'un le Portugal, l'autre la Pologne, et vinrent au rendez-vous donné. Caffarelli produisit un effet merveilleux dans son premier air : toute la cour et le public firent éclater les transports les plus vifs, les applaudissements les plus bruyants. Gizziello, depuis, avoua qu'il se crut perdu, qu'il resta tout étourdi de ce qu'il venait d'entendre. — Néanmoins, dit-il, j'implorai l'assistance du ciel, et je m'armai de courage. » L'air qu'il devait chanter était dans le style pathétique ; le son de sa voix, si pur, si touchant, le fini de son exécution, l'accent expressif qu'il sut y mettre, et probablement aussi l'émotion que le succès de son rival venait de lui causer, tout cela, dis-je, lui fit atteindre un tel degré de sublimité, que le roi transporté se leva, battit des mains, invita la cour à l'imiter, et la salle fut ébranlée par les applaudissements prolongés de l'assistance. On partagea le prix en déclarant Caffarelli le plus grand chanteur dans le genre brillant, Gizziello, dans le style expressif.

A l'âge de soixante-cinq ans, Caffarelli jouissant, à Naples, de cent mille francs de rente, ayant acheté pour son neveu le duché de *San Dorato*, chantait encore, pour de l'argent, dans les concerts et les églises. Il s'était fait batir un palais, sur la porte duquel on lisait cette inscription :

AMPHION THEBAS, EGO DOMUM.

Un plaisant écrivit au-dessous : *Ille cum, sine tu.*

LES CAPUCINS A L'OPÉRA.

Les théâtres d'Italie n'étaient pas dans un état de prospérité bien satisfaisant, les entrepreneurs attribuaient, avec raison, cette baisse au jubilé de 1750. Le haut clergé, les abbés, les moines sans barbe les fréquentaient encore, mais leur compagnie était moins nombreuse; les dévotes désertaient les salles de spectacle, et les moines barbus n'avaient jamais osé s'y montrer. Ce malaise commençait à devenir inquiétant; les souverains, d'accord avec les princes de l'Église, s'empressèrent d'y porter remède, en permettant au public d'aller en masque aux théâtres pendant le carnaval. Les capucinières se vidèrent chaque soir, les dévotes accoururent en foule, et les salles ne pouvaient contenir tous les amateurs qui s'y présentaient.

Pendant le carême de l'année 1786, le comte don Peppino Lucchesi, fils du prince de Campo-Franco, ajusta fort adroitement un oratoire intitulé *Gefte*, sur la musique de divers auteurs. Don Peppino, amateur forcené de musique, fit exécuter ce pastiche au *Fondo*, théâtre dont il avait l'entreprise. La Marchetti, *prima donna assoluta*, belle autant qu'elle était folle; Mengozzi, ténor; Carlo Rovedino, basse chantante, figuraient en tête de ses virtuoses. Cipolla, Millico, avaient écrit plusieurs morceaux introduits dans ce pastiche, qui réussit admirablement. L'oratoire et les chanteurs étaient applaudis chaque soir. Don Peppino triomphait à son tour, mais il n'avait plus assez d'argent pour soutenir un spectacle superbe et couteux à ce point. Il sollicita vivement, et finit par obtenir du roi Ferdinand IV, la faveur de donner, en sus du nombre ordinaire, quatre représentations les premiers dimanches du carême, et pendant le jour. Les femmes ne devaient point être admises dans la salle pour ces représentations destinées aux prêtres réguliers et séculiers. Ils y vinrent en foule et le public aussi; rien n'était si curieux que de voir un théâtre rempli de moines de toutes les couleurs, de prêtres en habit de cérémonie, ouvrant les oreilles pour entendre les mélodies tendres et gracieuses, les traits hardis, brillants de la Mar-

chetti. Ces bons pères la dévoraient des yeux, des soupirs s'exhalaient de leur poitrine oppressée. Afin de réjouir encore plus son auditoire de béats, la Marchetti donnait à ses gestes, à ses œillades, à ses attitudes, à ses accents, toute la vigueur d'expression que lui suggérait sa folie de bacchante. Les soupirs éclataient alors avec une ardeur vraiment séraphique.

La salle fut pleine, comble, bondonnée, pendant les quatre benoîtes représentations. Les prêtres payaient à la porte, ainsi que les moines riches; les capucins et leurs confrères barbus entraient gratis. On distribuait des billets de faveur aux frères de Saint-François, et jamais aumône, soyez-en persuadé, ne leur parut plus agréable et plus satisfaisante.

Un capucin zélé (pour le spectacle), se trouvant un jour dans une baignoire près de l'orchestre, desirant de voir la Marchetti de plus près, allongea le cou de telle sorte que sa barbe, rencontrant la chandelle d'un symphoniste, s'alluma. Le musicien quitte son archet, laisse aller son violonar pour s'attacher à la barbe du capucin; il arrache en partie l'épaisse toison, et sauve ainsi le moine des périls de l'incendie. Le blessé n'en mourut pas.

QUATRIÈME ÉPOQUE,

DU 2 AOUT 1752 AU 7 MARS 1754.

VI

La Serva Padrona, de Pergolèse. — Guerre des Bouffons. — Manelli, Anna Tonelli. — La musique et la politique. — Le roi Louis XV, chef de claqueurs. — Il congédie les chanteurs italiens. — Guadagni.

La Loëre et son confrère, notaires au Châtelet de Paris, reçoivent, le 24 mai 1752, un traité fait entre Rousselet, entrepreneur du théâtre de Rouen, et Bambini, directeur d'une petite société de chanteurs italiens, pour donner des représentations à Rouen, depuis le 1er novembre 1752 jusqu'au Mercredi des Cendres 1755. Le prévot des marchands, Basile de Bernage, seigneur de Saint-Maurice, regardant ce traité comme une usurpation faite sur le privilège de l'Académie royale de Musique, administrée par la ville, porte ses plaintes au roi. Sa Majesté, par arrêt rendu solennellement en son conseil d'État, casse, annulle cet acte. Les Italiens sont appelés à Paris et commencent leurs représenta-

tions sur la scène de l'Opéra, le 2 aout 1752, par *la Serva Padrona*, de Pergolèse.

Rameau s'était élevé jusqu'au plus haut degré de sa gloire ; il avait à peu près terrassé Lulli, dont la musique trop simple, paraissait languissante après les airs pathétiques du nouveau maître français et l'explosion victorieuse de ses chœurs. L'auteur de *Castor et Pollux* régnait en souverain à l'Opéra, lorsque la direction de ce théâtre y fit exécuter des intermèdes italiens par quelques chanteurs médiocres recrutés dans le Piémont. Jamais révolution ne fut plus soudaine et plus vive. Les ramistes s'étaient déjà battus avec les sectateurs de l'ancienne musique française, la guerre est allumée une seconde fois. Les lullistes, découragés gardèrent le silence ; le parti de Rameau fut accablé ; les enthousiastes du genre ultramontain s'emparèrent du champ de bataille. En vain quelques champions de la psalmodie nationale voulurent confier leurs réclamations et leurs plaintes aux feuilles périodiques, ou les hasarder en forme de brochures ; les vainqueurs dédaignèrent de se mesurer avec d'aussi faibles adversaires. Ces vieux amateurs ne remportèrent de leur démarche inconsidérée que le ridicule de l'avoir entreprise.

La Serva Padrona eut un succès de fureur, de fanatisme. Anna Tonelli, Manelli, un soprane, une basse comique, produisirent seuls cet effet merveilleux. Un duo, tel était le morceau le plus compliqué, l'ensemble harmonieux le plus riche que la musique italienne vînt opposer aux masses de l'opéra français, et pourtant, du premier coup, elle compromit gravement l'existence de la psalmodie française.

Voici le répertoire de ces Italiens :

La Serva Padrona, intermède, musique de Pergolèse ; 2 aout 1752.

Il Giocatore, ossia Serpilla e Bajocco, 3 actes, musique de Ristorini, Orlandini ; 22 aout 1752. Cet ouvrage reparut avec des changements dans le titre et la musique ; on l'avait déjà mis en scène à l'Académie royale, en 1729.

Il Maestro di Musica, musique d'Alessandro Scarlatti ; 19 septembre 1752.

La Finta Cameriera; 30 novembre 1752.

La Donna superba, 2 actes ; 19 décembre 1752.

Le Jaloux corrigé, opéra bouffon, parodié sur des airs italiens par Floriane et Collé, divertissements et récitatifs de Blavet, chanté par les acteurs italiens, en français, 1er mars 1753.

La Scaltra Governatrice, 3 actes, avec des ballets, musique de Cocchi ; 23 mars 1753.

Il Cinese rimpatriato, musique de Selletti ; 19 juin 1753.

La Zingara, 2 actes, musique de Rinaldo di Capua ; même jour.

Gli Artigiani arrichiti, 2 actes, musique de Latilla (Gaetano) ; 23 septembre 1753.

— Latilla, nous dit J. G. Ferrari; Latilla, savant dans le contrepoint, était un peu *lazzarone*, insouciant comme les gens de cette espèce, qui s'estiment heureux s'ils ont le moyen de se procurer un plat de macaroni. Latilla se faisait payer un carlin (cinq sous) par leçon, s'il s'agissait des écoliers napolitains ; il prenait deux carlins des étrangers en général, et trois carlins des Anglais. Comme simple étranger, je voulus me conformer à la règle établie en lui proposant deux carlins. — Non pas, me » dit-il, le Tyrol est ton pays ; *Tirolese* rime trop bien avec *In-* » *glese*, *ergo* tu dois payer comme Thomas Astwood, ton ami. » Je me soumis à cet argument intrépide autant que bouffon, et me trouvai par la suite fort heureux d'avoir un docte professeur qui venait chez moi quatre fois la semaine, restait des heures entières en ma compagnie, me conduisait à toutes ses répétitions, et me cédait sa place au clavecin de l'orchestre dès la quatrième soirée. Une telle substitution nous accommodait l'un et l'autre : Je me rompais à l'accompagnement, et mon maître allait se coucher. » 1784.

Le célèbre Piccinni était neveu de Latilla.

Il Paratagio ossia il Cacciator deluso, 2 actes, musique de Jomelli (Nicolò) ; 23 septembre 1753.

Jomelli composa d'abord des ballets qui furent peu remarqués ; mais bientot le génie de ce maître prenant son essor, il écrivit des cantates où ses heureuses dispositions pour l'expression dra-

matique brillèrent. Leo fut si transporté de plaisir en entendant un de ces morceaux, chez une élève du jeune maître, qu'il s'écria : — Madame, il se passera peu de temps avant que ce débutant devienne l'étonnement et l'admiration de l'Europe entière. » Après son *Armida*, dont les artistes apprécièrent le rare mérite, après son admirable *Miserere*, Jomelli fut surnommé *le Gluck de l'Italie*. 1774.

Bertoldo in Corte, 2 actes, musique de Ciampi (Vicenzo); 9 novembre 1753.

I Viaggiatori, 3 actes, musique de Leo (Leonardo); 12 février 1754.

Leo partage avec son prédécesseur Alexandre Scarlatti, et Durante, Feo, ses contemporains, la gloire d'avoir fondé l'école de Naples, qui, pendant plus d'un siècle, a produit une infinité de compositeurs du premier ordre.

Ces douze opéras succédèrent au chef-d'œuvre de Pergolèse avec des chances diverses de bonheur.

Monelli, Guerrieri, Lazzari, les demoiselles Tonelli (Anna et Catarina), Rossi, Lazzari, composaient la troupe italienne. Les intermèdes qu'elle exécutait, *la Serva Padrona*, *il Maestro di Musica*, n'avaient que deux personnages. Ces Italiens ne chantaient que l'*opera buffa;* on leur donna le nom de *bouffons*, ce mot s'est conservé. L'on appelle encore aujourd'hui *les bouffes* nos acteurs italiens, bien qu'ils représentent plus souvent des tragédies que des pièces bouffonnes ou comiques.

Pergolèse avait écrit à Naples, en 1730, pour le théâtre de *San-Bartolome*, *la Serva Padrona*, chef-d'œuvre de mélodie spirituelle, d'élégance et de vérité dramatique, où le génie du musicien triompha de la monotonie de deux personnages qui restent à peu près constamment en scène, et d'un orchestre réduit aux proportions du quatuor. La vogue immense de *la Serva Padrona* fut européenne, elle a duré pendant un siècle. Planches, 68, 69.

— Pergolèse est tellement supérieur dans le genre bouffe, la nature l'y porte, entraîne à tel point, qu'il a mis des mélodies comiques et bouffonnes jusque dans son *Stabat Mater*, » disait

le père Martini. En effet l'air *Quem mœrebat et dolebat*, à notes syncopées, procède gaiement, son allure est vive, brillante.

Une représentation de *la Serva Padrona* inspira tout à coup à Monsigny le desir d'écrire des opéras, et décida sa vocation pour la musique dramatique. Il prit des leçons de Giannotti, et quatre ans après, en 1759, ce compositeur naturel et sensible donna *les Aveux indiscrets*, son premier opéra comique. **Planches, 91.**

Jean-Jacques Rousseau parle avec beaucoup d'irrévérence du talent de mademoiselle Tonelli, de ses compagnons; mais son opinion en musique n'est pas exempte d'exagération. D'ailleurs, c'est à propos du *Devin du Village*, opérette dont il avait seulement rimé le livret, musiqué par Granet de Lyon, qu'il raconte les faits et gestes des Italiens: Cette circonstance doit nous tenir en garde contre son jugement. Voici ce qu'il en dit :

— Quelque temps avant qu'on donnât *le Devin du Village*, il était arrivé à Paris des bouffons italiens qu'on fit jouer sur le théâtre de l'Opéra, sans prévoir l'effet qu'ils y allaient faire. Quoiqu'ils fussent détestables, et que l'orchestre, alors très ignorant, estropiât à plaisir les pièces qu'ils donnèrent, elles ne laissèrent pas de faire à l'opéra français un tort qu'il n'a jamais réparé. La comparaison de ces deux musiques, entendues le même jour, sur le même théâtre, déboucha les oreilles françaises; il n'y eut personne qui pût endurer la traînerie de leur musique après l'accent vif et marqué de l'italienne; sitot que les bouffons avaient fini, tout s'en allait. On fut forcé de changer l'ordre et de mettre les bouffons à la fin. On donnait *Églé*, *Pygmalion*, *le Sylphe*; rien ne tenait.

» Les bouffons firent à la musique italienne des sectateurs très ardents. Tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'État ou de religion. L'un plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenait la musique française; l'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, était composé des vrais connaisseurs, des gens à talents, des hommes de génie. Son petit peloton se rassemblait à l'Opéra sous la loge de la reine. L'autre parti remplissait le reste du parterre et de la salle, mais son foyer principal était sous la loge du roi. Voilà d'où vinrent ces noms de partis célèbres en ce temps-là, de *coin du roi*, de *coin de la reine*. La dis-

pute en s'animant produisit des brochures. Le coin du roi voulut plaisanter, il fut moqué par *le Petit Prophète*; il voulut se mêler de raisonner, il fut écrasé par la *Lettre sur la Musique française*. Ces deux petits écrits, l'un de Grimm, l'autre de moi, sont les seuls qui survivent à cette querelle : tous les autres sont déjà morts.

« Mais *le Petit Prophète*, qu'on s'obstina longtemps à m'attribuer malgré moi, fut pris en plaisanterie, et ne fit pas la moindre peine à son auteur; au lieu que la *Lettre sur la Musique française* fut prise au sérieux, et souleva contre moi toute la nation, qui se crut offensée dans sa musique. La description de l'incroyable effet de cette brochure serait digne de Tacite. C'était le temps de la grande querelle du parlement et du clergé. Le parlement venait d'être exilé; la fermentation était au comble : tout menaçait d'un prochain soulèvement. La brochure parut; à l'instant toutes les autres querelles furent oubliées; on ne songea qu'au péril de la musique française, et il n'y eut plus de soulèvement que contre moi. Il fut tel, que la nation n'en est jamais bien revenue. A la cour on ne balançait qu'entre la Bastille et l'exil, et la lettre de cachet allait être expédiée, si M. le Voyer n'en eut fait sentir le ridicule. »

Sans partager l'avis de Rousseau relativement à sa *Lettre sur la Musique française*, je n'en regarde pas moins cette pièce comme une œuvre très hardie, légèrement amphigourique et pourtant remarquable à l'égard de la logique et de la plaisanterie. Les raisons qu'il donnait étaient assez bonnes sans recourir aux invectives qui déchainèrent contre lui ramistes et lullistes. Les symphonistes de l'Opéra pendirent, brulèrent Jean-Jacques en effigie. — Je ne suis pas surpris que l'on me pende, après m'avoir mis si longtemps à la question, » dit ce philosophe.

Sa *Lettre*, tombant comme la foudre sur la psalmodie française au moment des triomphes de l'opéra italien, devait la terrasser, l'anéantir. Point du tout, elle s'en releva plus trainante et plus lourde.

Voltaire a rappelé ces disputes dans une satire ayant pour titre *les Cabales*.

Je vais chercher la paix au temple des chansons :
J'entends crier : — Lulli, Campra, Rameau, bouffons !
Êtes-vous pour la France ou bien pour l'Italie ?

— Je suis pour mon plaisir, messieurs. Quelle folie
Vous tient ici debout, sans vouloir m'écouter ?
Ne suis-je à l'Opéra que pour y disputer ?

Après quelques hésitations, les femmes se déclarèrent vivement pour la musique française. Que la coquetterie est ingénieuse! elles eurent remarqué bientot que les hommes, attentifs à suivre le chant italien, ne les regardaient plus. Les jolies femmes veulent jouir de tous leurs avantages, elles veulent être admirées. La musique française ne donnait aucune distraction à ses auditeurs, donc elle méritait la préférence; et les voilà poursuivant de leurs mépris cette musique italienne qu'elles détestaient comme on fait une rivale.

On voulut entendre les Italiens chanter en français dans *le Jaloux corrigé*. Manelli, Mlle Anna Tonelli se tirèrent à merveille d'une épreuve qui n'était pas sans périls.

La Serva Padrona, mise en français par Baurans, devint *la Servante Maitresse* à la Comédie-Italienne, où Rochard et Mme Favart l'exécutèrent dans la perfection. Succès de fanatisme, cent nonante représentations de suite. Tout le répertoire de nos Italiens fut traduit, d'autres partitions furent envoyées de Florence, de Rome, de Venise, de Naples, et vinrent augmenter le nombre des opéras comiques français. Cette impulsion fit marcher vivement notre second théâtre lyrique vers le progrès. Dix ans après, le 2 janvier 1764, Philidor égayait les habitués de la Comédie-Italienne en leur présentant la caricature du chant français de cette époque. Dans la scène d'évocation du *Sorcier*, Caillot imitait les acteurs de l'Opéra d'une manière très plaisante. Le 27 juin 1778, Grétry prêtait à son Marsias le gout du chant des virtuoses de l'Académie royale, style que l'on avait conservé religieusement, et que *le Jugement de Midas* frappa d'un ridicule dont il ne s'est plus relevé.

La cour s'était prononcée en faveur de la musique française contre la musique italienne. Adroite en sa politique, et voulant conquérir une bienveillance qu'on lui déniait avec obstination, Mme de Pompadour se déclara hautement pour les compositeurs nationaux, les appuya de son crédit immense, bien qu'elle

n'aimât point Rameau, bien qu'elle refusât son estime aux œuvres de ce maître. L'abbé de la Marre, défunt, avait laissé *Titon et l'Aurore* en manuscrit. Mondonville fait revoir et corriger ce livret d'opéra par l'abbé de Voisenon, le met en musique, et le produit en scène le 9 janvier 1753.

La première représentation de cette pièce fut considérée comme décisive dans la guerre des bouffons; de part et d'autre on se prépara pour soutenir vaillamment les intérêts de l'une et l'autre musique. Le jour de cette exhibition solennelle, les chevau-légers, les gendarmes, les mousquetaires, les carabiniers, remplissaient le parterre de l'Opéra. Les partisans des Italiens, nommés *le coin de la reine,* refoulés hors de la salle, ne purent trouver place que dans les corridors. Grâce à de telles précautions, *Titon et l'Aurore* réussit convenablement.

Le Voyer d'Argenson, ministre du département de Paris, dépêchait au roi des courriers de quart d'heure en quart d'heure pour l'avertir des chances de la représentation. Louis XV était à Choisy. — Nous avons gagné notre procès! » dit-il à sa favorite, en recevant la nouvelle de ce triomphe. Bien qu'il ne fût pas brillant, ses résultats ne se firent point attendre : le renvoi des Italiens fut décidé le lendemain. L'opéra français, la vieille charrette rentra dans son ornière, reprit ses anciennes habitudes et les avantages désastreux de son monopole.

— Le succès de *Titon* n'a été qu'une affaire de parti; c'était une bataille gagnée par le plus grand nombre; que décider de cette victoire? Qu'il y a plus de complaisants à Paris que de connaisseurs. » CHEVRIER, *Observations sur le Théâtre*, 1755.

Malgré la volonté royale et puissante qui le protégeait, l'opéra nouveau ne fut représenté que trente-cinq fois en six mois.

On n'attendit point le départ des Italiens pour fêter Lulli d'une manière éclatante; *Atys* fut remis en lumière. Citons des écrivains de ce temps, et nous verrons ce que peut la force de l'habitude, l'esprit de parti, la volonté de fer d'une tourbe épicière.

— La reprise d'*Atys*, en 1753, sera mémorable dans les archives de l'Opéra. A dix heures du matin, on forçait l'entrée pour prendre des places, il n'y en avait plus à midi. Les annales de ce spectacle n'ont

peut-être pas d'exemple d'un pareil concours. C'était un hommage que l'on crut devoir rendre à Lulli; c'était une abjuration authentiqne des harmonieux *concetti* qui s'étaient emparés de la scène, une protestation formelle contre les ennemis de notre musique, après l'expulsion des bouffons. » La Porte, *Anecdotes dramatiques*, tome Ier, page 127.

— La fureur de la musique italienne a vengé Lulli que les partisans de Rameau ne cessaient d'attaquer. Le charivari, la farce, l'opéra comique vengent chaque jour l'auteur de *Castor et Pollux*, le père de la symphonie française, et tant mieux! il faut bien que l'ordre suive le désordre, et que l'excès de l'extravagance nous ramène au bon gout, malgré que nous en ayons.» *Dictionnaire des Théâtres*, tome VII, page 653.

J'ai parlé des prouesses, j'ai reproduit les discours de l'un et l'autre parti. Aucun des nombreux auteurs qui nous ont laissé des écrits sur le renvoi des Italiens n'en a connu la véritable cause, ou du moins n'a point osé la révéler.

Louis XV, faisant avancer dans le parterre de l'Opéra cette maison du roi qui venait de terrasser à Fontenoi les ennemis de la France; Louis XV, commandant la manœuvre de Choisy, son quartier général, lançant carabiniers, mousquetaires, gendarmes et chevau-légers pour abattre la faction italienne; Louis XV, chef de claqueurs, bien qu'il fut le premier de son royaume, au regard de la date et du rang; Louis XV, chef de claqueurs, me paraissait ridicule au dernier point. J'ai cherché, j'ai trouvé, non sans peine, la raison occulte de cette levée de boucliers, de ce coup d'état musical; je dois la révéler ici pour la justification de ce roi de France et l'instruction de nos historiens politiques.

A cette époque on voulait bien que le peuple se divertît; l'autorité multipliait les petits spectacles afin de l'étourdir, de lui faire oublier les maux qui l'accablaient; mais elle redoutait sa turbulence, et s'empressait de prévenir ou de détruire le moindre ferment de collision, d'émeute. *Tout menaçait d'un prochain soulèvement*, Rousseau nous l'a dit. Le coin de la reine, le coin du roi s'amusaient d'une manière trop animée et trop bruyante; d'un jour à l'autre ils pouvaient en venir aux mains, tirer l'épée dès que l'arsenal des pamphlets, des satires, des épigrammes serait épuisé; on s'exposait à voir la guerre musicale changer de

caractère; un mot de politique, étincelle jetée au milieu de ces altercations furibondes, eût produit un incendie violent et soudain. Le moyen le plus sûr, le plus prompt de parer à cet inconvénient était de renvoyer les Italiens, et de justifier ce congé par un succès brillant que l'on ménagerait à la musique nationale. Victoire légitime ou non sur laquelle on était libre de disputer pendant une semaine ou deux.

GUADAGNI (GAÉTAN).

Contraltiste célèbre, un de ces grands chanteurs qui se formèrent en Italie pendant le siècle dernier, si fécond en talents du premier ordre, vint à Paris en 1754, et se fit entendre avec le plus brillant succès au Concert spirituel d'abord, puis à la cour de Versailles. Gluck écrivit pour ce virtuose les rôles de *Telemacco*, d'*Orfeo*, dans les opéras qui portent ces titres. Les qualités du talent de Guadagni consistaient dans l'expression, le pathétique et l'art de dire le récitatif.

Après avoir admirablement chanté l'*Orfeo* de Gluck à Vienne, en 1766, Guadagni se rendit à Londres, et, l'année suivante, à Venise, où l'*Orfeo* de Bertoni lui fournit l'occasion d'un nouveau triomphe. Il y fit aussi preuve de talent comme inventeur en écrivant une partie de son rôle, notamment l'air qu'il chantait dans la scène des enfers. Le succès d'enthousiasme qu'il obtint en cette circonstance le fit décorer du titre de chevalier de Saint-Marc. L'électrice de Saxe l'entend à Vérone en 1770, est charmée de son talent et l'emmène à Munich. Il y jouit de la plus grande faveur auprès de l'électeur jusqu'à la mort de ce prince. En 1776, il chante à Potsdam devant le roi de Prusse; Frédéric II lui fait présent d'une tabatière d'or enrichie de diamants, la plus riche qu'il ait donnée. Guadagni se retire à Padoue en 1777, et s'y fait aggréger comme chanteur de l'église Saint-Antoine. Estimé pour son caractère, admiré pour son talent, il y passe les vingt dernières années de sa vie. Né vers 1725, à Lodi; mort à Padoue en 1797, il avait amassé des richesses considérables dont il usait avec noblesse et générosité.

Guadagni fit souvent l'aumône de cent sequins à la fois à des seigneurs ruinés. Après avoir reçu la somme, un d'eux, fier, hautain comme sont les gentilshommes pauvres, lui dit : — Je vous emprunte cette somme, et je vous la rembourserai. — Ce n'est pas là mon intention, répondit le chanteur; et si je voulais qu'elle me fût rendue, je ne vous la prêterais pas. »

Londres, Madrid, Vienne, Berlin, Saint-Pétersbourg, Alger même, avaient un théâtre italien chantant en 1756.

Denis, Mion, Sauveterre, Mlle Grognet, élève et bonne amie de Mlle Sallé, danseurs français, réformateurs de leur art en Italie, firent abandonner les sauts périlleux, les tours de force, pour une danse gracieuse et noble. Mion reçut une pension de la cour de Turin. Une infinité de nobles dames de Modène et de Rome avaient donné des preuves de l'affection la plus vive à Mlle Grognet; elle épousa le marquis d'Argens à Berlin.

Albanèse, sopraniste napolitain, et premier chanteur au Concert spirituel depuis 1752 jusqu'en 1763. Parmi les productions de ce virtuose, on remarque l'air de la romance : *Que ne suis-je la fougère*, attribué par certains biographes à Pergolèse, sans doute à cause de la rime.

CINQUIÈME ÉPOQUE,

LE 20 JUILLET 1758, DE CINQ A NEUF HEURES DU SOIR.

VII

Anna Deamicis, virtuose admirable ne peut triompher de la barbarie parisienne.— Victoire de la cantatrice, à Londres.— Coup d'État qui fait passer le sceptre du chant, la suprématie de la *prima buffa* à la *prima seria*. — BARETTI, *Mœurs et Coutumes d'Italie.* — Lucrezia Agujari, dite *la Bastardina.* — DE LA CROIX, notes sur les chanteurs italiens. — Sobriquets donnés aux artistes en Italie. — Mme Lebrun. — Raff. — *L'Inglesina.* — Sabine Hitzelberger.

Anna Deamicis et son père donnent une représentation de *la Serva Padrona* et de *Gli Raggiri della Femina scaltra*, sur le théâtre de la Comédie-Italienne. Accueillis froidement, ils ne voulurent pas continuer leurs exercices. Anna Deamicis, cantatrice excellente dans le genre bouffe, était pourtant infiniment supérieure à Mlle Anna Tonelli, qui, cinq ans auparavant, était l'idole du *coin de la reine.* Toutes les pièces italiennes, représentées à l'Académie royale de Musique, avaient été traduites. On les exécutait concurremment à l'Opéra-Comique, à la Comédie-Italienne ; faibles à l'égard du chant, les acteurs brillaient par l'esprit et l'animation de leur jeu ; le public comprenait ce qu'ils disaient ; il ne faut pas être surpris que l'admirable talent

de Mlle Deamicis ait été méconnu par un auditoire parisien. Des opéras comiques français, tels que *les Troqueurs*, de Dauvergne; *Ninette à la Cour*, pastiche italien ajusté par Favart; *le Peintre amoureux de son Modèle*, de Duni; plusieurs vaudevilles ornés d'airs italiens, tels que *les Ensorcelés*, *le Diable à Quatre ou la Double Métamorphose*, jouissaient de la faveur générale; Laruette, Rochard, Bouret, qui fut admis à la Comédie-Française en 1763, Mme Favart, Mlles Rosaline, Foulquier, dite *Catinon;* Superville, dite *ma Commère Babichon*, y faisaient assaut de joyeusetés; toutes ces nouveautés, qui pourtant devaient leur existence à l'*opera buffa* de 1752, s'opposèrent à son rétablissement à Paris.

Anna Deamicis s'était fait une réputation en Italie quand elle vint à Londres, en 1762, pour y tenir le premier emploi dans l'*opera buffa.* Il fallut qu'elle abandonnât son genre favori. Bach (Jean-Chrétien) avait écrit pour elle un rôle noble et sérieux. Elle brilla de telle sorte dans la tragédie, que, depuis ce moment jusqu'à sa retraite, elle continua de chanter l'*opera seria.* Burney dit que cette cantatrice est la première qui fit entendre des gammes ascendantes *staccato*, dans un mouvement rapide, s'élevant sans effort jusqu'au *mi* sur-aigu. Les graces de sa personne augmentaient beaucoup le charme de son chant.

En abandonnant le genre comique pour le sérieux, Anna Deamicis faisait un sacrifice; de *prima comica*, cette virtuose descendait à la place de *seconda seria.* La hiérarchie théatrale accordait alors le rang suprême à la *prima comica;* le plus beau talent de tragédienne lyrique devait lui céder le pas. Anna, quittant le genre bouffe, dans lequel elle avait excellé, fit prévaloir à son tour le style sérieux; et c'est depuis lors que la *prima seria* fut placée au rang qu'elle occupe aujourd'hui. Anna Deamicis, ayant tenu les deux sceptres, pouvait à son gré donner la préférence à celui qu'elle portait avec le plus de bonheur. Elle opéra cette révolution sans violence aucune: la *prima comica* dût se contenter de la seconde place, et permettre qu'on lui donnât le nom de *seconda.*

— En Italie, la musique fait une partie de nos amusements, outre

l'opéra. Dans les jours de fête, il n'y a point d'église où l'on ne puisse entendre une excellente musique. Nous avons aussi, dans la plupart de nos villes, des sociétés particulières, où plusieurs amateurs, à certains jours fixés, s'assemblent pour concerter ensemble. Les dames sont invitées souvent à ces réunions, pour les honorer de leur présence, et jamais pour y rien exécuter. Ce serait une incivilité de les prier de chanter ou de jouer de quelque instrument. S'il leur plaît de le demander, elles sont assurées de faire le plus grand plaisir à toute la compagnie qui les comble d'éloges et d'applaudissements.

» A Venise, quand on élit un *procuratore* ou tout autre grand officier de l'État, ses amis et ses protégés louent un appartement sur la rue où son excellence doit passer, pour faire son entrée au palais de Saint-Marc : ils y rassemblent des musiciens, et donnent un grand concert en l'honneur du nouveau magistrat. A Rome, à l'avénement d'un pape, à la création d'un cardinal, et dans d'autres villes d'Italie, à l'occasion de la naissance ou du mariage d'un prince, des grands seigneurs font écrire une cantate sur ce sujet, et cette pièce de vers est exécutée en musique devant la noblesse invitée à la fête : le peuple y est souvent admis, et chacun s'y rend masqué. La cantate est suivie d'un grand bal, où se fait une immense distribution de glaces et de rafraîchissements ; et, comme c'est la coutume, après avoir pris ce petit régal, de mettre dans ses poches l'argenterie qu'on a servie, il est aisé de s'imaginer que ces fêtes sont très dispendieuses.

» Mais c'est, de nuit, dans les rues, que les Italiens aiment passionnément la musique. Dans les belles soirées d'été, ils se promènent avec leurs violons, leurs guitares, leurs flûtes et leurs hautbois, ils s'arrêtent sous les fenêtres des jolies filles et des belles dames, qui sont toujours enchantées de cette galanterie de leurs amis ou de leurs amants, et répondent souvent à ces civilités, en envoyant aux musiciens des glaces, des limonades et des confitures. A Venise, il est très agréable de faire le tour des lagunes en gondole, et d'entendre, de diverses chaloupes, mille petites symphonies délicieuses. Aucun désordre ne vient jamais interrompre les sérénades ; c'est la seule musique dont les Italiens jouissent en silence, comme s'ils craignaient de troubler le calme de la nuit.

» Le premier qui s'est déclaré l'amant d'une fille, prétend ne pas avoir de concurrent ; il ne souffrirait pas que, sans sa permission, un rival vînt chanter ou jouer de la guitare sous la fenêtre de sa maîtresse. Cette permission s'accorde volontiers à celui qui la demande ; mais,

sans une telle déférence, le ressentiment de l'amoureux n'a point de bornes; il se venge de son rival, de sa maitresse même s'il a des raisons suffisantes pour soupçonner sa fidélité.

» Venise est la seule ville d'Italie où l'ordre public semble n'être point respecté : les nobles sont assez dans l'usage de cracher des loges dans le parterre. Cette coutume odieuse, infame ne peut venir que du mépris que la haute noblesse a pour le peuple. Cependant le peuple souffre patiemment cette insulte; chose surprenante! il aime ceux qui l'outragent ainsi; quelqu'un ressent-il sur les mains ou le visage les effets de ces indignités, il ne s'emporte point, il ne s'en venge que par des mines tout à fait comiques. » BARETTI, *Les Italiens ou Mœurs et Coutumes d'Italie*, 1768.

Le pape Clément XIV défend toute préparation au chant, ayant pour but de donner une voix artificielle aux jeunes garçons. Ce pontife permet que les femmes chantent dans les églises, et tiennent les parties de soprane. Il prescrit aux directeurs de spectacles lyriques de faire remplir les rôles de femme par des femmes et non par des garçons travestis, usage ridicule, conservé jusqu'alors par les théâtres de Rome. 6 janvier 1769.

Quatre archiduchesses d'Autriche, sœurs de l'empereur Charles VII, figurent sur le théâtre de la cour, à Vienne, dans *Egeria*, drame écrit pour elles par Metastasio et Hasse. Ces virtuoses de haut parage étaient belles, chantaient et jouaient trop bien pour des princesses. Le grand duc de Toscane représentait l'Amour et dansait dans le ballet. Toute la famille impériale était musicienne ; Charles VII jouait du violoncelle et du clavecin. 1762.

L'impératrice-mère disait à Faustina, veuve de Hasse, agée de plus de septante ans : — Je suis pourtant la plus ancienne cantatrice dramatique de l'Europe, mon père m'a fait débuter à l'âge de cinq ans. » En 1739, brillante de jeunesse et de beauté, sa majesté impériale chanta si bien un duo avec Senesino, à Florence, que le vieux et célèbre contraltiste, séduit par une voix touchante et gracieuse, un style noble et pur, et les charmes de la virtuose, ne put achever le duo sans verser des larmes de plaisir.

Mme Biglioni, actrice de la Comédie-Italienne, chante avec succès au Concert spirituel en 1771.

LA BASTARDINA (LUCREZIA AGUJARI, dite).

L'étendue de sa voix sur-aiguë, la pureté, la justesse de son intonation, le charme et la puissance de son organe d'une flexibilité prodigieuse, et son habileté dans la musique, la placent parmi les virtuoses les plus habiles de son siècle. Notez qu'elle était contemporaine de Catarina Gabrielli, de Faustina Bordoni. Pendant le carnaval de 1774, elle fut très applaudie au grand théâtre de Milan dans le *Tolomeo* de Colla, et se signala d'une manière victorieuse dans une cantate du même maître, qui fut exécutée au palais de Tommaso Marini. C'est après ces triomphes éclatants qu'elle vint à Paris, au commencement de juillet 1774. La Bastardina voulait s'y montrer dans toute la force de son talent, devant un nombreux et brillant auditoire de souscripteurs. Les amateurs ne s'étant pas présentés en nombre suffisant, la cantatrice ne se fit entendre que dans quelques maisons particulières.

Mozart et son père, arrivant à Parme en 1770, y trouvèrent Lucrezia Agujari. Ils avaient entendu parler de ce phénomène vocal sans y croire; mais la célèbre cantatrice, les ayant invités à diner, leva leurs doutes avec beaucoup de complaisance et d'amabilité. Elle leur chanta plusieurs airs, écrits pour elle, et dont quelques passages furent notés par Mozart fils, dans une lettre adressée à sa sœur Annette. Je donne ce fragment tel que Wolfgang nous l'a transmis :

— Il est difficile de croire qu'il y ait jamais eu dans le monde une voix aussi riche, au grave comme à l'aigu. Dans sa partie élevée, une octave complète succédait à l'*ut* posé sur la seconde ligne additionnelle (clé de violon), à l'*ut*, borne très satisfaisante des sopranes les mieux partagés.—Les notes de cette octave suraiguë, dit Léopold Mozart, rendaient un son plus faible, mais elles étaient douces et flutées comme les tuyaux d'orgue d'un pied de hauteur. »

Ce que Burney rapporte de cette virtuose, n'est pas moins étonnant :

— Lucrezia Agujari était une cantatrice merveilleuse. La partie inférieure de sa voix était d'un timbre plein, rond et d'une excellente qua-

lité. L'étendue de son organe dépassait tout ce que nous avons entendu jusqu'à présent, lorsqu'elle quittait ses registres naturels, ce qu'on pouvait souhaiter qu'elle n'eût jamais fait. (Et pourquoi, cher docteur?) Elle avait deux octaves de belles cordes naturelles depuis le *la* sur la cinquième ligne (clé de basse) jusqu'au *la* aigu du soprane. De plus, elle avait eu, dans sa première jeunesse, une troisième octave *et au-delà* dans la région grave du contralte. (C'est-à-dire qu'elle descendait au *sol*, au *fa* les plus graves de la voix de basse.) Sacchini m'assurait lui-même qu'il l'avait entendue monter au *si bémol* sur-aigu. (Ce *si bémol* se change en *ut* dans les passages notés par W. Mozart.) Son trille était égal et parfait; son intonation irréprochable; son exécution marquée et rapide; son style de chant, dans les registres naturels, était majestueux et grandiose. Quoique le tendre et le pathétique ne fussent pas précisément ce que sa figure et ses manières semblaient promettre, elle avait parfois des accents qui pénétraient le cœur. Cette cantatrice eût été aussi sûre de plaire à son auditoire qu'elle en était généralement admirée, si elle avait mis moins de violence dans l'exécution de ses passages, et tempéré l'expression de son regard par un peu de douceur et de timidité féminine. » *General History of Music*. Tome IV, page 504.

En additionnant les deux époques de sa carrière d'artiste, Lucrezia Agujari pouvait se vanter d'avoir parcouru l'étendue fabuleuse de quatre octaves, suivies d'une tierce, d'une quarte, ou même d'une quinte. Ces mots *au-delà* de Burney permettent de présumer la quinte! C'est un prodige, il est vrai, mais nous devons l'accepter sur le procès-verbal dressé par Mozart père et fils, en notes figurées musicalement, et duement signé, paraphé. Nous devons l'accepter sur le témoignage de Burney, de Sacchini. Planches, pages 214, 217.

Née à Ferrare en 1743, mariée à Parme, en 1780, avec Joseph Colla, maître de chapelle de la cour, elle est morte en cette ville le 18 mai 1783.

Mme Becker, cantatrice du théâtre de Hambourg en 1820, doit être citée comme une digne rivale de Lucrezia. Avec une puis-

Catherine Brouwer, de la Haye (Mme Braun), première cantatrice au Théâtre-Royal de Berlin, en 1797, possédait une des plus belles voix que l'on eût entendues en Allemagne : trois octaves, une qualité de son pure, suave et touchante.

Mmes Catalani, Malibran, parcouraient rapidement et victorieusement un diapason de trois octaves. Planches, pages 215, 217.

— Je suis arrivé dans cette belle contrée enrichie par la nature et les arts. J'ai vu ces merveilles qui méritent l'hommage de l'univers. Mais, ce que j'ai entendu, est mille fois au-dessus de ce que mes yeux ont admiré. Non, on n'a point encore donné à la musique italienne les éloges qui lui sont dus. Ah! mon ami, qu'elle est brillante, hardie, élevée, pleine de feu ! qu'elle étonne, qu'elle flatte agréablement l'oreille! qu'elle affecte délicieusement le cœur ! Quelle source intarissable de plaisir ! Elle remplit mon ame de l'ivresse de la volupté, d'une irrésistible volupté. Quelle délicatesse dans les inflexions ? quelle vivacité dans les nuances ! quelle énergie ! quelle douce expression ! quelle douleur touchante ! quelle intéressante sensibilité.

» Mon ami, si tu avais entendu hier, au théâtre *San Carlo*, Manzoli chanter le rôle de Timante dans le *Demofonte*, tu te serais écrié avec M. Delaire, avec moi, avec tous les spectateurs : C'est un dieu qui nous parle par la voix de son ange. Oui, la musique d'un Piccinni, la voix d'un Manzoli, n'ont rien que de céleste. Ne t'imagine pas seulement le calme des vents et des ondes, mais l'enchantement de l'espérance qui répand la sérénité dans une ame agitée. Figure-toi ensuite un cœur, qui, des délices d'une sécurité naissante, retombe tout à coup dans un abîme profond de malheurs et de contrariétés, palpitant tour à tour et de crainte et de joie. Mais que c'est mal te rendre ce que je viens d'éprouver ! Comment te peindre les charmes de cette mélodie, et te faire concevoir la douceur que je goûte encore à t'en retracer l'idée ! Non, on n'exprime point ce qu'on a trop senti. Je crois maintenant aux prodiges d'Orphée ; moi qui suis sourd et presque insensible à l'harmonie comme les chênes de la Thrace, je me suis senti une oreille, un cœur pour Manzoli. Le malheureux ! on dirait que le sentiment survit dans son ame, tant il a d'expression.

» Pardonne-moi, mon ami, ce langage enthousiaste : je ne suis point

gosier se déploie à mesure qu'elle chante; sa voix flexible semble augmenter à chaque instant de netteté, de force et d'étendue. Tout à coup elle éclate et perce les airs, ou s'élève et s'enfle par degrés; puis elle baisse et descend peu à peu, toujours avec art, toujours pleine dans ses inflexions, toujours juste dans ses mouvements. Est-ce une voix, un instrument, un ramage? C'est un composé merveilleux de tout ce qu'il y a d'agréable et d'expressif dans l'harmonie. Point de luth à cordes plus sonores ni d'un son plus argentin; point de flûte qui soupire avec plus de mollesse et de douleur.

» Tantot c'est une tourterelle qui promène des sons languissants, remplis de douceur et de tendresse; tantot c'est une fauvette dont la voix voltige, joue et papillonne sur les trilles les plus légers. Ils sont plus variés, aussi flexibles, aussi prolongés que ceux du rossignol. Toujours au niveau des instruments qui l'accompagnent, quelquefois même plus éclatante, je suis persuadé que la virtuose les peut tous imiter, et même surpasser. Elle étonne, elle surprend les facultés de l'ame. On demeure immobile de surprise autant que de plaisir. Pendant qu'elle chante, l'oreille enivrée éprouve un doux ébranlement qui passe jusqu'au cœur, qui le remue et le dilate. Après qu'elle a chanté, on sent encore une tendre émotion, un retentissement semblable à l'effet des sons mourants qu'un écho mélodieux traîne encore après que la voix est expirée. Enfin, le plaisir de mon oreille se joint à celui de mes yeux; le plaisir de mes sens double celui de mon ame, et me met hors de moi; un charme inexprimable m'élève au-dessus des sphères des mortels; je partage avec les dieux le bonheur de m'attendrir sur les hommes malheureux.

» Que les amateurs de cette musique monotone, languissante et soporative, soutiennent sa prééminence, je leur pardonne volontiers : ils sont assez à plaindre. Ils mourront peut-être, mon ami, sans avoir entendu les chefs-d'œuvre des Pergolèse, des Leo, des Jomelli, des Bach, chantés par Farinelli, Manzoli, Guarducci, Raff, la Gabrielli, la Pilaja, la Girelli, etc., etc. Planches, pages 72, 98.

» Je ne crois pas me tromper, le sentiment est mon juge; et, lorsqu'il s'agit de plaisir, il ne nous égare jamais. De la Croix, avocat, *le Spectateur français*.

Les musiciens, comme les peintres, les architectes, recevaient ou se donnaient assez généralement un sobriquet dont l'origine se rapportait :

Au nom de leur patrie :

Il Sassone (Hasse), né à Bergendorf, en Saxe ;
Portogallo (Simao) ;
Lo Spagnuolo (Vincent-Martin) ;
L'Inglesina (Miss Davies) ;
La Francesina (Élisabeth Duparc), petite-fille de Mme Duparc, qui jouait la tragédie et la comédie, chantait et dansait sur le théâtre dirigé par l'illustre Molière. La Francesina avait chanté longtemps en Italie, à Londres, lorsque Hændel la choisit, en 1745, pour tenir la partie de *prima donna* dans ses oratoires. On a gravé le portrait de cette cantatrice ;

Au nom de leur ville natale :

Buranello, de Burano, (Galuppi) ;
Pergolese, de Pergola, (Jesi) ;
La Ferrarese, de Ferrare, (Francesca-Gabrielli) :
Senesino, de Sienne, (Bernardi) ;

A la profession de leurs parents :

La Cocchetta (Catarina ....), dont le père était cuisinier à Rome, chez le prince Gabrielli ;

Au nom du lieu qu'ils habitaient :

Checca della Laguna, Françoise de la Lagune ;

Au nom de leur maître :

Caffarelli (Majorano), élève de Caffaro ;
Gizziello (Conti), élève de Gizzi ;
Porporino (Hubert), élève de Porpora ;

Au nom de leurs protecteurs :

Farinelli (Carlo Broschi), protégé par les Farina, de Naples ;
Gabrielli (Catarina ......), protégée par le prince Gabrielli ;
Cusanino (Carestini), protégé par la famille Cusani de Milan ;

Au rôle dans lequel ils avaient brillé de la manière la plus éclatante :

Siface (Grossi), après le triomphe qu'il obtint dans le personnage de Siface (Xipharès) du *Mitridate* d'Alessandro Scarlatti ;

A l'instrument sur lequel ils excellaient :

Antonio degli Organi (Squarcialupi);

Benedetto della Tiorba (Ferrari, de Reggio);

Giambatista del Violino;

Primavera dell' Arpa.

Mais le plus étonnant de ces surnoms est celui que Lucrezia Agujari porta pendant toute sa carrière d'artiste. On l'appelait dans le monde, sur les affiches et les journaux, *La Bastardina, La Bastardella*, parce qu'elle était fille naturelle.

Le sobriquet une fois adopté, le nom propre disparaissait pour toujours. La fameuse Catarina s'affranchit de la qualification trop vulgaire de *Cocchetta*, petite cuisinière, qu'on lui donnait lors de ses débuts, et prit le nom de son protecteur *Gabrielli*. Francesca Gabrielli, qui n'avait aucun lien de famille avec la précédente, conserva le surnom de *Ferrarese* ou de *Gabriellina*, qui devenait en quelque sorte nécessaire pour la distinguer de son homonyme. L'usage de ces sobriquets n'a cessé qu'à la fin du siècle dernier.

On applaudit au Concert spirituel la signora Farinella, premier soprane du théâtre italien de Londres, le 9 septembre 1775. Les mémoires de l'époque disent qu'elle avait beaucoup d'ame, un gout exquis, une grande flexibilité de gosier.

Les sopranistes Piozzi, Nihoul, se firent entendre au même concert, le premier en 1776, le second en 1777, ainsi que la signora Georgi.

Mme LEBRUN (FRANÇOISE DANZI).

La nature l'avait douée d'une voix aussi remarquable par la beauté, la pureté des sons que par son étendue, elle atteignait sans peine le *fa* sur-aigu, quelquefois le *la*. Ces qualités précieuses, développées par l'étude, complétèrent un des plus beaux talents de cantatrice que l'Allemagne ait produit. Elle comptait sa vingt-unième année lorsqu'elle charma les Parisiens au concert qu'elle donna le 27 avril 1777, au Wauxhall. Mlle Danzi, devenue Mme Lebrun, obtint les succès les plus éclatants au

Concert spirituel en 1779. Cette virtuose tenait l'emploi de *prima donna* sur les grands théâtres d'Allemagne et d'Italie depuis l'âge de dix-sept ans. Son mari, Louis-Auguste Lebrun, de Manheim, était un hautboïste célèbre.

Bianchi, professeur italien, ouvre à Paris un conservatoire pour le chant, le 10 aout 1777. Cette entreprise ne réussit pas.

Savoy, premier sopraniste du théâtre de Londres, et Mme Balconi brillèrent au Concert spirituel en 1777. Le sopraniste Amantini y parut deux ans plus tard.

RAFF (Antoine).

La princesse Belmonte-Pignatelli, ne pouvait se consoler de la mort de son époux; sa douleur était sombre et muette, elle faisait craindre pour sa vie : un mois s'était écoulé sans que la princesse eût dit un mot, versé une larme. Chaque soir on la portait dans ses jardins, les plus beaux des environs de Naples; mais le charme du site et des soirées de cet heureux climat ne produisaient point en elle des émotions d'attendrissement qui seules pouvaient la sauver. Le hasard conduisit Raff dans ces jardins, au moment où la princesse y était couchée sur un lit de repos ; on le pria d'essayer l'effet de sa belle voix et de son talent sur les organes de la malade; il y consentit, s'approcha du bosquet où reposait Mme de Belmonte, et fit entendre la *canzone* de Rolli : *Solitario bosco ombroso.* La voix touchante de l'artiste, l'expression de ses accents, la mélodie simple et douce de la musique, le sens des paroles qui s'adaptait à la circonstance, aux lieux, à la personne, produisirent une impression si puissante, un effet si salutaire, que la princesse versa des larmes qui ne s'arrêtèrent point pendant plusieurs jours, et qui la sauvèrent d'une mort inévitable.

Antoine Raff, ténor, est considéré comme le chanteur le plus habile que l'Allemagne ait produit pendant le siècle dernier. Ce virtuose se fit entendre à Paris, au Concert spirituel, le 13 avril 1778, et dans tous les concerts de la quinzaine de Pâques. Une virtuose du plus grand mérite l'avait précédé ; miss Davies chantait à Paris depuis le 2 février de la même année. Planches, page 217.

L'INGLESINA (CECILIA DAVIES, dite).

Parente de Franklin, née en Angleterre, élève de Sacchini, de Hasse, miss Davies tint l'emploi de *prima donna* sur les théâtres de Naples, de Londres, de Florence, de 1771 à 1784. Sa sœur aînée reçut de Franklin l'harmonica qu'il venait d'inventer en 1764. Elle s'était acquis une réputation d'habile pianiste et de cantatrice agréable, lorsqu'elle vint à Paris l'année suivante et s'y fit admirer sur le piano et sur l'harmonica.

HITZELBERGER (SABINE),

Cantatrice à la cour de Würtzbourg, fut engagée pour chanter au Concert spirituel, à celui des Amateurs de Paris pendant les années 1776-77-78. Elle y produisit une vive sensation. Mme Hitzelberger comptait à peine sa vingt-unième année lors de ce début. Sa voix, douce comme une flûte, d'un étendue de trois octaves, exécutait les traits rapides avec une rare facilité. 6,000 francs de traitement annuel lui furent offerts pour être cantatrice de la musique du roi, Mme Hitzelberger refusa cet avantage à cause de ses engagements avec le prince de Würtzbourg.

L'OPÉRA ITALIEN EN ITALIE.

VIII

Récits de Raguenet, 1700; d'un anonyme, 1724; du président de Brosses, 1738; de Mme Du Bocage, 1758; de Coyer, 1764; de Brydone, 1770; de Sara Goudar, 1771.

De 1638 à 1696, le violiste Maugars, le bel esprit Saint-Évremond nous ont fourni de précieux détails sur le drame lyrique admiré sur place, et dans le pays qui l'a vu naître. D'autres voyageurs m'aideront à suivre au loin ses progrès. Les récits, les observations de ces témoins oculaires et bons entendeurs, fidèlement rapportés, seront lus avec plus d'intérêt que les pages où l'historien mettrait en œuvre ces différentes relations. Modeste greffier, je vais enregistrer les dépositions de tous ces témoins, et les présenter en ordre diatonique.

RAGUENET,

Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique et les Opéras. Paris, Jean Moreau, 1702, in-12.

J'ai dit que nous avions un grand avantage sur les Italiens par les basses-contre qui sont si communes parmi nous, et si

rares en Italie; mais quels avantages n'ont-ils pas sur nous, par leurs opéras, par leurs sopranistes qui sont sans nombre, et dont nous n'avons pas un en France? Les voix de femme sont aussi douces, aussi agréables, chez nous, que celles de ces sortes d'hommes; mais il s'en faut bien qu'elles soient aussi fortes, aussi perçantes. Il n'y a point de voix d'homme ni de femme au monde si flexibles que celles de ces sopranistes; elles sont nettes, elles sont touchantes, elles pénètrent jusqu'à l'ame.

» Vous entendez quelquefois une symphonie si charmante, qu'on ne saurait imaginer rien au delà; cependant il se trouve que ce n'est que l'accompagnement d'un air encore plus beau, chanté par une de ces voix qui, d'un son plus éclatant, le plus doux en même temps, perce la symphonie et s'élève au-dessus de tous les instruments avec un agrément qu'on ne saurait décrire : il faut l'entendre.

» Ce sont des gosiers et des sons de voix de rossignol; ce sont des haleines à faire perdre terre, à vous oter presque la respiration; des haleines infinies par le moyen desquelles ils exécutent des passages de je ne sais combien de mesures; ils font des échos de ces mêmes passages, ils soutiennent des notes d'une longueur prodigieuse, au bout desquelles, par un coup de gosier semblable à ceux des rossignols, ils font encore des cadences (trilles) de la même durée.

» Ces voix douces et rossignolantes sont enchantées dans la bouche des acteurs qui font le personnage d'amant; rien n'est plus touchant que l'expression de leurs peines formée avec ces sons de voix si tendres et si passionnés. Les Italiens ont en cela un grand avantage sur les amants de nos théâtres, dont la voix grosse et mâle est constamment bien moins propre aux douceurs qu'ils disent à leurs maitresses. D'ailleurs, comme ces voix sont aussi fortes qu'elles sont douces, on entend très distinctement tout ce qui se chante aux théâtres italiens, au lieu qu'on perd la moitié de ce qu'on chante dans nos théâtres, à moins que l'on ne soit bien près des acteurs et qu'on ne sache deviner.....

» Les Italiens ont encore un grand avantage sur nous par le moyen de leurs sopranistes, en ce qu'ils en font le personnage

qu'ils veulent, une femme aussi bien qu'un homme, selon qu'ils en ont besoin. Les sopranistes sont tellement accoutumés à faire les rôles de femme, que les meilleures actrices du monde ne les font pas mieux qu'eux. Ils ont la voix aussi douce qu'elles, et l'ont avec cela beaucoup plus forte. Ils sont plus grands que le commun des femmes, et ont par là plus de majesté qu'elles ; ils sont même ordinairement plus beaux en femme que les femmes. Ferini, par exemple, qui faisait à Rome, en 1698, le personnage de Sibaris dans l'opéra de *Temistocle*, est plus grand et plus beau que ne le sont ordinairement les femmes ; il a je ne sais quoi de noble et de modeste dans la physionomie ; habillé en princesse persane, comme il était, avec le turban et l'aigrette, il avait un air de reine et d'impératrice ; et l'on n'a peut-être vu jamais une plus belle femme au monde qu'il le paraissait sous cet habit. L'Italie est plein de ces sortes de gens, on y trouve partout des acteurs et des actrices à choisir. J'ai vu, à Rome, un homme qui était aussi fort pour la musique et le chant, que les plus habiles de notre Opéra ; il était en outre excellent acteur et valait pour le moins notre Arlequin et notre Raisin. Cependant cet homme n'était ni musicien ni comédien de profession ; c'était un procureur qui, pendant le carnaval, quittait les affaires pour prendre un rôle à l'Opéra, et qui faisait sa charge durant tout le reste de l'année. Il est donc beaucoup plus aisé de faire exécuter un drame lyrique en Italie, qu'il ne l'est en France.

» Les Italiens ont encore, pour les instruments et pour ceux qui les touchent, le même avantage qu'ils ont sur nous pour les voix et pour les chanteurs. Les violons sont montés de cordes plus grosses que les nôtres, ils ont des archets beaucoup plus longs, et savent tirer de leurs instruments une fois plus de son que nous. Pour moi, la première fois que j'entendis l'orchestre de notre Opéra à mon retour d'Italie, l'idée de la force de ces sons qui m'était encore présente, me fit trouver ceux de nos violons si faibles, que je crus qu'ils avaient tous des sourdines. Les archiluths des Italiens sont une fois plus grands que nos téorbes ; tout y est plus fort de la moitié pour le son. Leurs basses de violon sont une fois plus grosses que les nôtres ; et toutes

celles qu'on joint ensemble dans nos opéras, ne font point un bourdonnement aussi fort que le font ceux de ces grosses basses aux opéras d'Italie. C'est assurément un instrument qui nous manque en France (1), que ces basses d'un creux qui fait, chez les Italiens, une base admirable sur laquelle tout le concert est soutenu. C'est un fondement sûr, et d'autant plus solide qu'il est plus bas et plus profond; c'est un son nourri, moelleux qui remplit l'air d'une harmonie agréable dans une sphère d'activité qui s'étend jusqu'aux extrémités des plus vastes lieux. Le son de leurs symphonies est porté jusqu'aux voutes dans les églises, et jusqu'au ciel dans les lieux découverts : et, pour ceux qui touchent ces instruments, nous n'avons, en France, que très-peu de gens qui en approchent.

» On voit, en Italie, des enfants de quatorze à quinze ans avec un dessus, une basse de violon, jouer admirablement bien des symphonies qu'ils n'ont jamais vues, mais des symphonies qui démonteraient nos plus habiles ; et cela, souvent pardessus l'épaule de deux ou trois personnes qui sont devant eux, à quatre et cinq pas de la tablature. Vous voyez ces petits torticolis jeter seulement un œil de travers sur le livre, et emporter les choses les plus difficiles du premier coup. On ne bat point la mesure aux orchestres d'Italie, et cependant on n'y voit jamais personne manquer d'un temps ni d'un ton. Il faut tout Paris pour former un orchestre, on n'y en trouverait pas deux comme celui de l'Opéra. Rome ne contient pas la dixième partie du monde qui est à Paris, et l'on trouverait à Rome de quoi fournir sept et huit orchestres composés de clavecins, de violons, de téorbes, tous également bien remplis. Mais, en quoi principalement les orchestres d'Italie l'emportent sur ceux de France, c'est que les plus grands maîtres ne dédaignent pas d'y jouer. J'ai vu, à Rome, à un même opéra, Corelli, Pasquini et Gaetani, qui sont constamment les premiers hommes du monde pour le violon, pour le

(1) La contre-basse de violon fut introduite douze ans plus tard, en 1714, à l'Opéra de Paris, par Montéclair. Elle n'y servit d'abord que pour accompagner les chœurs; un de ces instruments y sonnait, et le vendredi seulement.

clavecin, et pour le téorbe ou l'archiluth. Aussi leur donne-t-on pour un mois ou six semaines trois ou quatre cents pistoles (trois ou quatre mille francs) à chacun. C'est la manière dont on traite, dont on paie les musiciens, qui fait en partie, qu'il y en a, qu'il y en aura toujours beaucoup plus chez les Italiens que chez nous.

» On les méprise en France, comme des gens d'une profession basse; en Italie, on les estime, on les caresse comme des illustres. Ils font des fortunes très-considérables; et, chez nous, à peine gagnent-ils de quoi vivre. De là vient qu'il y a dix fois plus de personnes qui s'attachent à la musique en Italie, qu'en France; il est naturel que, même toutes choses étant égales, il y en ait un plus grand nombre qui réussissent. Rien n'est plus commun, en ce pays, que les joueurs d'instruments, les musiciens et la musique. Les chanteurs de la place Navone à Rome, et ceux du pont Rialto à Venise, qui sont là ce que sont ici les chanteurs du Pont-Neuf, se mettent souvent trois ou quatre ensemble, dont l'un joue du dessus de violon, l'autre de la basse, et les autres du téorbe ou de la guitare; ils chantent, en outre, en parties, et s'accompagnent très-juste de leurs instruments. On fait des concerts en France qui ne valent pas mieux.

» Enfin, pour les décorations et pour les machines, les opéras d'Italie l'emportent beaucoup sur ceux de France. Les loges y sont bien plus magnifiques; l'ouverture du théâtre y est bien plus haute et plus large; et les peintures de nos décorations ne sont certainement que du barbouillage en comparaison de celles des Italiens. On y voit des statues feintes de marbre et de stuc, belles comme les plus belles antiques de Rome, des palais, des colonnades, des galeries, des morceaux d'architecture d'une grandeur et d'une magnificence au-dessus de tous les édifices qu'on voit au monde; des perspectives qui trompent le jugement aussi bien que les yeux de ceux même qui savent tout le secret de l'art; des vues d'une étendue immense dans des espaces qui n'ont pas trente pieds de profondeur. Ils y font même paraître, assez ordinairement, les superbes édifices des anciens Romains, dont on ne voit plus que les restes, comme le Colysée,

que j'ai vu, au Collège romain, en 1698, dans le même état où il était du temps de Vespasien, qui fit batir cet amphithéâtre célèbre. Tellement que ces décorations, déjà très-agréables, sont encore très instructives.

» Quant aux machines, je ne crois pas que l'esprit humain en puisse porter l'invention plus loin qu'elle est poussée en Italie. En 1697, à Turin, j'ai vu Orphée qui, dans un opéra, enchantait par sa belle voix, les animaux. Il y en avait de toutes les sortes : des sangliers, des lions, des ours, rien ne saurait être plus naturel et mieux contrefait. Un singe y fit cent badineries les plus jolies du monde, grimpant sur le dos des autres animaux, leur grattant la tête avec sa main, et faisant toutes les singeries propres à son espèce. Un jour, à Venise, on vit paraître un éléphant sur le théâtre. En un instant, cette grosse machine se dépéça, et une armée se trouva, sur la scène en sa place. Tous les soldats, par le seul arrangement des boucliers, formaient cet éléphant d'une manière aussi parfaite que si ç'avait été un éléphant naturel et véritable.

» J'ai vu à Rome, en 1698, un fantôme de femme entouré de gardes, entrer sur le théâtre de Capranica. Ce fantôme étendant les bras et développant ses habits, il s'en forma un palais entier avec sa façade, ses ailes, ses corps et ses avant-corps de bâtiment, le tout d'une architecture enchantée. Les gardes ne firent que piquer leurs hallebardes sur le théâtre, et, sur-le-champ, elles furent changées en jets d'eau, en cascades, en arbres qui firent paraître un jardin charmant au devant de ce palais. On ne saurait rien voir de plus subit que ces changements, rien de plus ingénieux, de plus merveilleux. Aussi les plus beaux esprits de l'Italie se font-ils un plaisir d'inventer ces machines. Ce sont, le plus souvent, des gens de la première qualité qui régalent le public de ces sortes de spectacles, sans aucun intérêt. En 1698, c'était le chevalier Acciajoli, frère du cardinal de ce nom, qui s'était chargé d'organiser les décorations et les machines du théâtre de Capranica.

» Voilà, ce me semble, à peu près tout ce qu'on saurait dire de la musique française et de la musique italienne, dans un pa-

rallèle. Je n'y ajouterai plus qu'une chose, en faveur des opéras d'Italie : elle confirmera tout ce que j'ai dit à leur avantage. Quoiqu'il n'y ait ni chœurs (1) ni danses, et qu'ils durent cinq ou six heures, on ne s'y ennuie cependant jamais ; au lieu qu'après quelques représentations des nôtres, qui durent la moitié moins, il y a très-peu de personnes qui n'en soient rassasiées, et qui ne s'y ennuient. »

ANONYME,

Mercure de France, **décembre 1724, page 2869.**

— Les opéras sont un des principaux plaisirs et le plus grand ornement du carnaval de Venise. La poésie en est d'ordinaire assez mauvaise, mais la musique en est excellente. Les sujets sont pris souvent de quelque action célèbre des anciens Grecs ou Romains, qui, parfois, paraissent assez ridicules, par le peu de vraisemblance qu'il y a d'entendre un de ces fiers Romains pousser des cris aigus par la bouche d'un *soprano.*

» Le sujet le plus en vogue, dans ces dernières années, était *César et Scipion,* rivaux amoureux de la fille de Caton. Les premières paroles de César sont d'ordonner à ses soldats de fuir, parce que les ennemis approchent : *Alla fugga, al campo.* La fille de Caton préfère César, et cause ainsi la mort de son père. Avant de se tuer, Caton est dans sa bibliothèque, où parmi les livres, le spectateur lit les titres des œuvres de Pétrarque et du Tasse. Après un court monologue, il se perce du poignard qu'il tient dans la main. Un de ses amis veut l'arrêter, il le poignarde en récompense de ce bon office. De la force du coup, l'arme se casse

---

(1) Le chœur figurait dans le *Ballet comique de la Royne*, en 1581 ; Cambert l'employa dans nos premiers opéras : le chœur dramatique est d'invention française. Mlle de Valois, fille du régent Philippe d'Orléans, épousa le duc de Modène en 1719. Lorsque cette princesse alla joindre son mari dans sa capitale, on n'avait pas encore imaginé d'introduire des chœurs dans les opéras italiens. Choquée de ce défaut, la nouvelle duchesse fit venir de Paris un assortiment de choristes, qui débutèrent à l'Opéra de Modène, et ce sont les premiers que l'on entendit en Italie.

malheureusement sur une des côtes de l'ami ; en sorte que Caton est obligé de se donner la mort, en rouvrant sa plaie.

» Dans l'opéra représenté sur le théâtre de Saint-Ange, on se sert d'une invention presque semblable. Le héros de la pièce médite un rapt, et joue son rôle avec un grand couteau pendant à sa ceinture. La dame est assez adroite pour s'emparer du couteau, qui devient alors pour elle un moyen de défense.

» Outre la douceur si connue de leur langue, les poètes italiens ont un avantage tout particulier sur les auteurs d'une autre nation, en ce qu'ils ont un langage pour la poésie dont ils n'usent point en prose. Dans les autres langues il y a, comme vous le savez, un certain nombre de phrases particulières aux poètes; mais, dans l'italien, il y a non-seulement des sentences, mais encore une infinité de mots qui n'entrent jamais dans les discours ordinaires, et qui ont pour la poésie un certain tour si particulier et si poli, qu'ils perdent plusieurs de leurs lettres, et paraissent tout autres dans leurs vers. Pour cette raison les opéras italiens tombent rarement dans le style bas, quoique les pensées en soient ordinairement assez communes. Il y a cependant du beau, de l'harmonieux dans l'expression : sans cet avantage leur poésie moderne paraitrait extrêmement vulgaire et rampante, malgré toutes les allégories, aussi peu naturelles qu'ordinaires aux écrivains de cette nation. Au lieu que les Français, se servant presque toujours des mêmes mots pour les vers et pour la prose, sont obligés de relever leur langage par des métaphores, par des figures, ou par la pompe des expressions, qui relèvent la petitesse qui paraitrait dans chaque partie de la phrase.

» Avant de sortir de Venise, je dois vous parler d'une coutume particulière au peuple de ce pays. On y chante sur un ton grave des stances du Tasse ; et lorsqu'un gondolier, ou tout autre amateur d'une condition aussi peu relevée, commence un endroit de ce poète, c'est l'effet d'un grand hasard si un autre ne lui répond; de sorte que, souvent dans un même voisinage, vous entendez dix ou douze personnes se répondre, en prenant stance à stance du poème, et aller aussi loin que la mémoire les peut mener.

» Le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome est le plus beau qui soit à Venise; il est bien conçu, très-profond, et d'une grande magnificence. Les décorations en sont d'une hauteur, d'une longueur surprenante, et forment des points de perspective admirables. Il y a quatre étages de loges, trente-cinq à chaque rang. Les loges ne se louent pas au premier venu comme en France. Elles appartiennent à des familles, qui après en avoir payé le prix aux entrepreneurs de ces spectacles, s'en accommodent souvent avec d'autres, qui leur comptent une certaine somme tous les ans, outre le premier prix d'achat.

« Il n'y a que deux femmes, ou trois tout au plus, qui chantent aux opéras. A la vérité, ce sont ordinairement des voix charmantes. Les plus belles voix en hommes sont les hautes-contre et hautes-tailles; les basses-tailles y sont très-rares. On est charmé de leurs symphonies, mais ils n'ont ni chœurs, ni ballets, ni flûtes.

« Leurs machines consistent d'ordinaire en grandes et somptueuses décorations. Dans l'opéra de *Crésus*, il y avait des deux cotés du palais du roi, soixante degrés pour y monter, et ces degrés étaient ornés partout de statues sur leurs piédestaux. L'effet en était admirable.

« Tout le monde prend des billets en entrant. Ceux qui ont des loges payent le prix ordinaire, et ceux qui n'en ont point vont au parterre et louent un siége à bon marché.

« L'usage le plus ordinaire est d'aller en masque au spectacle, c'est-à-dire, avec un habit de ville, une robe de chambre même et un petit masque. On a de grands égards pour ceux qui sont masqués.

« Quand la nuit approche, on ouvre des salons pour le jeu. On y va aussi masqué. Les étrangers n'y peuvent entrer que pendant le carnaval. On y trouve plus de vingt tables pour jouer si gros et si petit jeu qu'on veut, et le tout sans presque dire un seul mot. Ce grand silence est très-difficile à concevoir. Les religieux les mieux réglés ne sont pas plus paisibles dans leurs dortoirs, qu'on ne l'est dans ces lieux d'assemblée, où le concours est souvent très-considérable.

DE BROSSES,

Premier Président du Parlement de Dijon, Membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Lettres historiques et critiques sur l'Italie, 1738.

—Après avoir traversé deux villettes, Monte-Bugiano et Prescia, nous nous trouvâmes sur les frontières exiguës de l'état de Lucques. Je n'aurais jamais imaginé que dans un si petit état, il pût faire une si grande pluie : à peine eûmes-nous mis le pied sur les terres de cette république mirmidonne, que l'eau se mit à tomber d'une telle force, que si j'en voyais la peinture dans une relation, à coup sûr je n'en croirais rien. En moins d'une demi-heure, l'impériale de ma voiture fut percée, votre serviteur le fut aussi, et fit son entrée à Lucques, comme feu Moïse sauvé des eaux. »

Je cite d'abord cette excellente plaisanterie, dont nos romantiques se sont emparés, je la cite afin de constater la propriété du président musicien. Nous le suivrons à Venise, il y arrive après le carnaval, et regrette cette singularité, beaucoup moins que les opéras et les spectacles de la saison d'hiver.

— Ce n'est pas que je manque de musique, il n'y a presque pas de soirée sans concerts; le peuple court sur le canal les entendre avec autant d'ardeur que si c'était pour la première fois. L'affollement de la nation pour cet art est inconcevable. Vivaldi s'est mis au nombre de mes amis intimes pour me vendre bien cher des concertos. Il y a en partie réussi, et moi à ce que je desirais, qui était de l'entendre et d'avoir souvent de bonnes récréations musicales. C'est un *vecchio* possédé par une furie de composition. Il se fait fort d'inventer et d'écrire la partition d'un concerto, plus promptement qu'on ne pourrait le copier. J'ai trouvé, à mon grand étonnement, qu'il n'est pas aussi estimé qu'il le mérite en ce pays-ci, où tout est de mode, où l'on entend ses ouvrages depuis trop longtemps, où la musique de l'année précédente n'est plus de recette. Hasse, le fameux Saxon, est aujourd'hui l'homme fêté. Je l'ai ouï chez lui aussi bien que la

célèbre Faustina, sa femme, qui chante d'un grand gout et d'une légèreté charmante ; mais ce n'est plus une voix neuve. C'est la plus complaisante et la meilleure virtuose.

« La musique transcendante à Venise est celle des hôpitaux. Il y en a quatre, tous composés de filles orphelines ou bien abandonnées de leurs parents ; élevées aux frais de l'État, on les exerce uniquement à la musique : aussi chantent-elles comme des anges, et jouent du violon, de la flûte, du hautbois, du cor, du basson, du violoncelle, de l'orgue, etc.; bref, il n'y a si gros instrument qui puisse leur faire peur. Elles sont cloitrées en façon de religieuses. Elles seules exécutent, chaque concert est composé d'une cinquantaine de filles. Je vous jure qu'il n'y a rien d'aussi plaisant que de voir une jeune et jolie religieuse en habit blanc, avec un bouquet de grenades sur l'oreille, conduire l'orchestre et battre la mesure avec toute la grace et la précision imaginables. Leurs voix sont adorables pour la tournure et la légèreté.....

« La Zanetta de l'*Ospedaletto* est étonnante surtout par l'étendue de sa voix, et les coups d'archet qu'elle a dans le gosier, comme si elle maniait le violon de Somis. Elle enlève tous les suffrages ; ce serait vouloir se faire battre par le populaire que de prétendre égaler quelque autre à cette virtuose favorite ; mais, pendant que personne ne nous entend, je vous dirai tout bas que la Margarita des *Mendicanti* la vaut bien, et me plaît davantage. Celui des quatre hôpitaux où je vais le plus souvent, où je m'amuse le mieux, est l'hôpital de *La Pietà;* c'est aussi pour la perfection des symphonies. Quelle vigueur d'exécution ! C'est là seulement qu'on entend ce premier coup d'archet si faussement vanté par les admirateurs de l'Opéra de Paris. La Charietta serait le premier violon de l'Italie pour la grande exécution, si l'Alma Maria de l'*Ospedaletto* ne la surpassait encore. Cette dernière est si capricieuse qu'à peine joue-t-elle une fois par an ; j'ai pourtant joui du bonheur de l'entendre. Ils ont ici une espèce de musique d'ensemble que nous ne connaissons pas assez en France, et qui me paraît plus propre que mille autres pour les petits jardins ; ce sont de grands concerts à chœurs d'instruments, sans violon principal. »

De Brosses veut parler ici des *concerti grossi*, premiers essais de symphonie, dans lesquels des *tutti* bruyants et brillants succédaient aux récits du soliste. Le *concerto da camera* n'était soutenu que par un simple accompagnement.

— Le soir, on représenta *Partenope* de Sarri *(Domenico)*. Le roi y vint; il causa pendant une moitié de l'opéra et dormit pendant l'autre.

« Cet homme assurément n'aime pas la musique.

» Il a sa loge aux secondes, vis-à-vis des acteurs : c'est beaucoup trop loin. Le théâtre *San-Carlo* est si grand, que dans une partie on ne voit guère, et dans l'autre on n'entend pas du tout. Les théâtres Alibert, Argentina, à Rome, sont bien moins spacieux, plus commodes et moins ramassés. En vérité, nous devrions rougir de n'avoir pas, dans toute la France, une seule salle de spectacle, si ce n'est celle des Tuileries, peu commode, et dont on ne se sert presque jamais. La salle de l'Opéra, bonne pour un particulier qui l'a fait batir dans sa maison pour jouer sa tragédie de *Mirame*, est ridicule pour une capitale comme la nôtre. Soyez certain que la scène du théâtre de Naples est plus grande que toute la salle de l'Opéra de Paris; et voilà ce qu'il faut pour déployer des décorations. Encore m'a-t-on dit que le fond du théâtre n'était fermé que par une cloison donnant sur les jardins du palais; cloison que l'on enlève pour les fêtes de grand appareil, afin de prolonger la décoration. Jugez quel effet de perspective cela doit produire. C'est en cet article que les peintres italiens excellent aujourd'hui comme autrefois. Je ne puis me lasser d'admirer la variété, le gout exquis avec lesquels ils en font usage pour le théâtre.

» C'était ici le premier opéra que nous eussions vu. La composition de Sarri, musicien savant, mais sec et triste, n'en était pas fort bonne (1); en récompense elle fut parfaitement exécutée. Le célèbre Senesino tenait le premier rôle; je fus ravi de son chant et de son action dramatique. Je m'aperçus avec étonne-

(1) La *Partenope* de Sarri datait de 1722, cet opéra fut remis en scène plusieurs années de suite pour des fêtes publiques, à cause de la nationalité de son sujet.

ment que les gens du pays n'en étaient guère satisfaits. Ils se plaignaient de son style suranné. Je dois vous dire que le gout en musique change ici tous les dix ans au moins. Tous les applaudissements ont été réservés pour la Baratti; nouvelle actrice, jolie et délibérée, *che recitava da uomo :* circonstance touchante, qui n'a pas peu contribué à réunir pour elle une si grande quantité de suffrages. Elle les mérite, même comme fille; mais l'énergie, la vivacité des acclamations prodiguées à cette virtuose, a fait, de jour en jour, monter ses actions à tel point qu'elles étaient à cent quatre-vingts sequins la pièce quand je suis parti.

» Un opéra ne plairait guère au peuple napolitain s'il n'y avait, entre autre choses, une bataille figurée. Deux cents galopins, d'une et d'autre part, en font la représentation; mais on a soin de mettre en première ligne un certain nombre de seigneurs spadassins, qui sachent très-bien gouverner les armes. Ceci ne laisse pas d'être assez amusant, au moins n'est-il pas aussi ridicule que nos combattants de *Cadmus*, de *Thésée*, qui se tuent en dansant. Dans *Partenope*, il y avait une action de cavalerie effective qui me plut infiniment. Les deux mestres-de-camp, avant d'en venir aux mains, chantèrent à cheval un duo contradictoire d'un chromatique parfait, très capable de faire paroli aux longues harangues des héros de *l'Iliade*. Nous avons eu quatre opéras à la fois sur quatre théâtres différents. Après les avoir essayés successivement, j'en quittai bientot trois pour ne plus manquer une seule représentation de *la Frascatana*, comédie en jargon, dont la musique est de Leo.

» Quelle invention! quelle harmonie! quelle excellente plaisanterie musicale! Je la porterai certainement en France, et je veux que Maltête m'en dise des nouvelles. Mais aura-t-il l'organe assez exercé pour comprendre cela? Naples est la capitale du monde musicien; c'est des séminaires nombreux où l'on élève la jeunesse en l'art musical, que sont sortis la plupart des fameux compositeurs Scarlatti, Vinci, le vrai dieu de la musique, Leo, Rinaldo (*di Capua*), Latilla, et mon charmant Pergolèse. Tous ne se sont occupés que de la musique vocale, l'instrumentation a son règne en Lombardie. »

— Les Italiens ont le gout des spectacles plus qu'aucune autre nation; et, comme ils n'ont pas moins celui de la musique, ils ne séparent guère l'un de l'autre; de sorte que, le plus sou-souvent, la tragédie, la comédie et la farce, tout chez eux est opéra. Je n'ai vu jouer des tragédies parlées qu'à Gênes. Les simples comédies sont plus communes. Les villes ordinaires d'Italie ont de plus beaux théâtres que ceux de Paris. Dans les grandes cités comme Naples, Milan, Rome, etc., ils sont tout à fait vastes et magnifiques, construits d'une architecture noble, belle et bien ornée. La salle royale de Naples est d'une grandeur prodigieuse, à sept étages, desservis par des corridors, avec un théâtre profond.

« Les opéras commencent au mois de novembre, à Noël ou vers les Rois, et durent jusqu'au carême. Il y en a rarement pendant le reste de l'année. Les musiciens ne font rien alors, ou se rassemblent en petites troupes, et vont représenter à Reggio, à la foire d'Alexandrie, dans d'autres villes médiocres, quelquefois même dans les bourgs durant l'automne, quand il y a beaucoup de noblesse en villégiature dans les chateaux circonvoisins. Les réunions cessent dès que les théâtres sont ouverts. L'assemblée générale est à l'Opéra, qui est fort long et dure de huit à neuf heures jusqu'à minuit. Les dames tiennent pour ainsi dire la conversation dans leurs loges, où les spectateurs vont leur faire de petites visites. Chacun a sa loge louée. Comme il y a quatre théâtres où l'on joue cet hiver, nous nous sommes associés pour avoir quatre loges louées au prix de vingt sequins chacun pour les quatre (1).

» Le gout que les Italiens ont pour le spectacle et la musique paraît bien plus par leur assistance que par l'attention qu'ils y donnent. Passé les premières représentations, où le silence est assez modeste, même au parterre, il n'est pas du bon air d'écouter, sinon dans les endroits intéressants. Les loges principales sont illuminées avec des girandoles et meublées élégamment.

(1) Ils étaient six voyageurs, ce qui fait cent-vingt sequins pour les quatre loges, 480 fr.

Quelquefois on y joue, le plus souvent on cause assis en cercle autour de la loge; car c'est ainsi que l'on se place, et non comme en France, où les dames parent le spectacle en se rangeant à la file sur le devant de chaque loge; d'où vous pouvez conclure que, malgré la magnificence des salles et des ornements des loges, le coup-d'œil de l'ensemble est infiniment moins beau que chez nous. Le duc de Saint-Aignan, notre ambassadeur, fait une galanterie bien imaginée : il envoie ses officiers servir des glaces et des rafraichissements dans toutes les loges des dames.

» L'opéra italien diffère beaucoup de l'opéra français dans le choix des sujets, la construction des pièces, le nombre et l'espèce des acteurs, aussi bien que dans la manière de les rassembler. Ce n'est pas comme chez nous une académie fixe, composée des mêmes virtuoses que l'on renouvelle au besoin. Ici, l'entrepreneur qui veut mettre un opéra sur pied pour un hiver, obtient la permission du gouverneur, loue une salle, rassemble de divers endroits des voix et des instruments, fait ses marchés avec les ouvriers et le décorateur, et finit souvent par leur faire banqueroute. On exécute deux opéras, quelquefois trois par hiver à chaque théâtre, si bien que nous comptons en avoir huit ou dix pendant notre séjour à Rome.

» Ce sont chaque année des opéras nouveaux et de nouveaux chanteurs. On ne veut recevoir une pièce, un ballet, une décoration, un acteur que l'on a déjà vu, à moins que ce ne soit un excellent opéra de Vinci, ou quelque voix bien fameuse. Lorsque le célèbre Senesino parut à Naples l'automne dernier, on s'écria : — Qu'est-ce que ceci? nous le connaissons; il va chanter d'un » style antique; sa voix est un peu usée. » C'est pourtant ce que j'ai rencontré de mieux pour le gout du chant.

« Voici comment ils peuvent fournir à tant de nouveautés, soit en pièces, soit en voix : un poème lyrique une fois composé, devient un bien commun, appartenant à tout le monde; les musiciens compositeurs ne sont pas rares. Quiconque d'entre eux veut travailler, s'empare d'un poème public, déjà mis en musique par plusieurs autres, auquel il fait une nouvelle musique sur

les mêmes paroles. On s'empare surtout des opéras de Metastasio; il n'y en a guère sur lesquels les maîtres les plus fameux n'aient travaillé tour à tour. Cette méthode est utile et commode; on devrait en user de même en France, où les opéras manquent souvent par la faute du poète, n'étant pas possible de faire de bonne musique sur de mauvaises paroles. La crainte des comparaisons ne peut arrêter les compositeurs, dans un pays où l'on ne revoit, l'on ne grave, l'on n'imprime de musique. Les morceaux les plus remarquables peuvent rester dans le souvenir, le reste est bientot oublié.

» Il faut néanmoins que les compositeurs italiens soient d'une étonnante fécondité pour travailler à tant d'ateliers sur le même drame; ils ont donc la plus grande facilité pour la composition. Un maître, à qui l'entrepreneur demande une partition, l'écrit en un mois ou six semaines. Faut-il s'étonner, me disait Tartini, si le récitatif de nos opéras est si négligé? Le musicien donne tous ses soins à la composition du chant, et broche à la hâte ou fait brocher par ses élèves tout ce qui tient à la déclamation. Pour moi, je les excuse aujourd'hui que les spectateurs ont si bien pris la coutume de ne pas écouter le récitatif. Tartini se plaignait aussi d'un autre abus, en ce que les compositeurs de musique instrumentale veulent se mêler d'écrire pour les voix, et réciproquement; ces deux espèces, me disait-il, sont si différentes, que tel qui est propre à l'une, ne peut guère être propre à l'autre; il faut que chacun se renferme dans son talent. J'ai, dit-il, été sollicité de travailler pour les théâtres de Venise, et je ne l'ai jamais voulu, sachant bien qu'un gosier n'est pas un manche de violon. Vivaldi, qui s'est exercé dans les deux genres, s'est toujours fait siffler dans l'un, tandis qu'il réussissait fort bien dans l'autre.

» Ces compositeurs sont mal payés; l'entrepreneur leur donne trente ou quarante pistoles, c'est tout ce qu'ils en retirent, avec le prix de la première copie des airs, qu'ils vendent chez eux dans la nouveauté, n'en recevant plus rien lorsqu'ils sont une fois divulgués, et qu'il est facile d'en prendre des doubles. Je vous ai dit qu'en Italie on n'imprimait pas la musique; on au-

rait trop à faire; les concertos, les airs, les symphonies à grand chœur pleuvent de toutes parts.

» Quant aux voix, il n'en faut pas un grand nombre; l'opéra italien n'est, pour l'ordinaire, composé que d'une demi-douzaine de personnages environ, sans tout cet appareil de chœurs, de fêtes en chant et danses qui se trouvent dans les nôtres. L'orchestre est ici plus nombreux et plus varié; mais les instrumentistes ne sont ni rares ni chers, au lieu que les voix se paient un prix exhorbitant, outre qu'il faut les faire venir de loin à grands frais. Ces messieurs les sopranistes sont des petits-maîtres fort jolis, fort suffisants, qui ne donnent pas leurs effets pour rien. Il y a dans un opéra trois ou quatre voix de dessus, plus un contralte, mâles ou femelles, avec un ténor pour les rôles de roi. Les voix de basse ne sont point en usage dans les ouvrages nobles et sérieux. On ne les emploie que dans les farces où le rôle grotesque est toujours chanté par une basse.

» La plupart des sopranistes deviennent gros et gras comme des chapons, avec des hanches, une croupe, les bras, la gorge et le cou rond et potelé comme des femmes. Quand on les rencontre dans une assemblée, on est tout surpris d'entendre sortir de ces colosses une petite voix d'enfant. Il y en a de très jolis; ils sont fats, avantageux avec les dames, dont ils sont fort courus à cause de leurs talents, ils ont une longueur d'haleine infiniment précieuse, ils ne finissent point. Un de ces demi-virs présenta requête au pape Innocent XI, pour avoir permission de se marier, exposant qu'il était sopraniste imparfait; sur quoi le saint-père mit en marge : *Che si càstri meglio.*

» Il faut s'accoutumer à ces voix artificielles pour les gouter. Le timbre en est aussi clair et perçant que celui des enfants de chœur, et la sonorité beaucoup plus forte. Ces voix ont presque toujours quelque chose de sec, d'aigre, éloigné de la douceur juvénile et moelleuse de l'organe féminin; mais elles sont brillantes, légères, pleines d'éclat, très fortes et très étendues. Les voix des femmes italiennes sont aussi d'un genre pareil, légères et flexibles au dernier point; en un mot du même caractère que leur musique. Les voix de ce pays sont agréables, agiles, sédui-

santes au possible, je le répète; mais, à les mettre à l'alambic, on ne tirerait pas de toutes ensemble réunies une voix comparable, approchante de celle de Mlle Le Maure. Quoique zélé partisan de la musique italienne, je demeure d'accord avec vous que ce genre de voix si ronde, si pleine, si moelleuse, si bien sonnante, est préférable à tout autre.

» Les meilleures que j'aie entendues, sont la Faustina, la Tesi, la Baratti; en sopranistes, Senesino, Laurenzino, Marianini, Appiani; en contraltes masculins, Gizziello, Monticelli, Salimbeni, Hubert dit *Porporino*, jeune écolier de Porpora, joli comme la plus jolie fille. Babbi, ténor excellent, dont la voix s'élève aussi haut que celle de Jéliotte, et très bon auteur : les sexes sont fort mélangés dans l'opéra. Planches, page 214.

» A Naples, la Baratti jouait un rôle d'homme; ici l'on ne souffre pas de femmes sur le théâtre. La bienséance ne le permet point, et n'y veut que de jolis garçons habillés en filles. Avec sa taille de six pieds, Marianini représente une reine sur le théâtre d'Argentina; c'est la plus grande princesse que je verrai de mes jours.

» Pour le gout du chant, personne en France ne peut mieux vous en donner l'idée que la charmante Vanloo, si vous l'avez ouïe à Paris. Sa voix est petite, il y en a beaucoup de plus belles ici; mais aucune virtuose ne la surpasse dans l'art de la conduire, dans la délicatesse et le gout exquis du chant.

» Les opéras italiens sont de vraies tragédies tout à fait tragiques, dans le style des Corneille et des Crébillon; *Atrée* ne leur paraitrait pas un sujet trop fort. Les drames sont en trois actes fort longs, le lieu de la scène changeant deux ou trois fois par acte, afin de pouvoir étaler un plus grand nombre de décorations. Toutes les scènes sont en récitatif, elles se terminent régulièrement par un air. L'acteur s'en va parce qu'il a chanté son air; un autre reste parce qu'il en doit chanter un ; je trouve qu'ils n'entendent point la liaison des scènes. Il n'y a dans ces longs actes, ni trios, ni chœurs de voix, si ce n'est un mauvais petit chœur à la fin de la pièce; ni danseurs : ce sont toujours des scènes éternelles de récitatif, suivies d'un air. Cette construc-

tion monotone est sans contredit très inférieure à la nôtre. J'avoue que nos fêtes sont souvent mal amenées; mais alors c'est la faute du poète et non celle du poème.

» Les Italiens veulent avoir des airs de toutes les espèces, qui rendent toutes les diverses images que la musique peut représenter. Ils en ont à grand fracas, pleins d'harmonie, pour les voix éclatantes; d'autres d'un chant agréable et d'un tour délicieux, pour les voix fines et flexibles; d'autres enfin passionnés, tendres, touchants, vrais dans l'expression du sentiment et de la nature, pathétiques pour l'action théâtrale, et disposés pour faire valoir le jeu de l'acteur.

» Ceux de la première espèce sont des images d'une mer agitée, d'un vent impétueux, d'un torrent débordé, de la foudre en éclats, d'un lion poursuivi par les chasseurs, d'un cheval qui dresse l'oreille en entendant la trompette guerrière, de l'horreur d'une nuit silencieuse, etc. Ces figures, si propres à la musique, ne se rencontrent pas naturellement dans la tragédie. Il faut donc les y faire venir par des comparaisons tirées du rapport qui peut se trouver entre ces images physiques et la situation d'esprit où le poète a mis son personnage. Planches, n° 72 et page 214.

» Je sais que de telles similitudes sont fort déplacées dans la bouche d'un personnage que la passion agite, et doit s'exprimer d'une manière simple et naturelle; mais la musique le demande ainsi, ne joue-t-elle pas le rôle principal? Cette manière simple ne lui fournirait peut-être que deux mots et ne produirait pas une image. Cette musique est si belle, si étonnante, elle peint les objets avec tant d'art et de vérité, qu'on lui pardonne très volontiers d'occasionner de plus grandes fautes encore : par exemple, celle de retenir sur la scène un personnage pour lui faire chanter un air fort long au moment même où le péril le presse de s'enfuir. Ces sortes d'airs sont presque toujours accompagnés par des instruments à souffle, hautbois, trompettes et cors d'un effet excellent, surtout dans les tempêtes marines. Cent instruments de toute espèce sonnent à la fois sans nuire aux récits du chanteur.

» Les airs de la seconde catégorie sont des madrigaux, de jolies chansons contenant des pensées ingénieuses et délicates, ou des comparaisons tirées d'objets agréables, tels que les zéphirs, les oiseaux, l'onde qui murmure, la vie champêtre, etc.

» Quant aux airs de la troisième classe, qui n'expriment que la passion, Metastasio a grand soin de les placer à l'endroit le plus vif et le plus intéressant de son drame, et de les lier intimement au sujet. Le musicien alors ne cherche ni tournures, ni passages, mais il rend avec simplicité le sentiment dans toute sa force. Ces airs, moins brillants que les autres, ont plus de pathétique et de vérité. Ils sont toujours les plus goutés, les spectateurs s'y passionnent presque autant que l'auteur. Les Italiens sont bien éloignés de dédaigner l'expression, comme on se le figure en France.

» Je range dans cette même classe les airs simples, liés au sujet sans rouler sur des comparaisons, dans lesquels Vinci, Pergolèse ont si bien réussi. J'y mets encore les airs des spectres et de vision auxquels la musique prête une vigueur surprenante par la beauté de ses inventions. L'opéra de *Circe*, que l'on représente à cette heure, en renferme un qui me fit dresser les cheveux à la tête la première fois que je l'entendis. Celui du *Cosroe*, n'est pas moins saisissant.

» Cosroës vient de faire mourir son fils et découvre qu'il était innocent. Désespéré, furieux, il croit voir l'ombre de ce fils qui le poursuit. Au milieu de l'*agitato*, sur un demi-temps de la mesure, il s'élève une trompette qui représente ce spectre. Rien n'est plus lamentable et plus effrayant; c'est la trompette du jugement dernier.

» C'est une règle en Italie de ne jamais ensanglanter la scène par le meurtre d'un personnage principal, lors même que la pièce contient les actions les plus atroces. Tuez des subalternes tant qu'il vous plaira, mais les virtuoses doivent être inviolables.

» Le mode mineur peut se montrer dans une suite de modulations; un air qui débuterait en mineur serait sifflé sans pitié. A peine a-t-on deux ou trois duos dans un opéra, presque jamais de trio. Si l'on y danse quelquefois, les ballets sont étrangers à

la pièce et relégués dans les entr'actes. Ce sont des pantomimes ridiculement placées dans les intervalles d'une tragédie. Les danseurs, hommes et femmes, sont vifs, légers, s'élevant très-haut. Ils ont de la jambe, une certaine gentillesse plaisante et de la précision; mais ils n'ont ni bras, ni graces, ni noblesse. La danse des Italiens est fort au-dessous de la nôtre; ils le reconnaissent eux-mêmes.

» Si vous êtes choqué de voir des ballets pantomimes remplir les entr'actes d'une tragédie, vous le serez bien plus si je vous la montre coupée par des *intermezzi*, intermèdes, petites farces en deux actes, dans le bas comique. Farces coupées à leur tour par le second acte de l'opéra sérieux. Quelle absurdité! mais, de grâce, pardonnez-moi, c'est ravissant, pourvu que la musique en soit parfaitement bonne et supérieurement exécutée. Le médiocre en ce genre est plus que bas et trivial. Ces intermèdes n'ont que deux ou trois personnages bouffons; la musique en est simple, gaie, naturelle, d'une expression comique, vive et joyeuse au dernier point.

» Je voudrais, pour quelque chose de bon, vous pouvoir faire entendre un mari contrefaisant sa femme qui perd tout son argent au pharaon; les regrets d'un pauvre diable que l'on va pendre, ou quelque duo d'une querelle bizarre, ou d'un raccommodement entre un amant et sa maitresse; rien au monde n'est plus réjouissant. Ajoutez à cela l'air de vérité de conception de la part du poète, du musicien et de l'acteur exécutant. C'est un prodige. Ces bouffons pleurent, rient à gorge déployée, se démènent, font toutes sortes de pantomimes burlesques, sans jamais s'écarter de la mesure d'un demi-quart de seconde. J'avoue que ces pièces, quand elles sont telles que *il Maestro di Musica* d'Alexandre Scarlatti, *la Serva Padrona, Livietta e Tracollo* de mon charmant Pergolèse, me font plus de plaisir que toutes les autres.

» Les Italiens ont une manière d'accompagner que nous n'entendons pas (1), qu'il nous serait facile d'introduire dans notre

(1) De Brosses nous donne une idée juste de l'exécution des opéras français, accompagnés alors par un orchestre qui, négligeant d'observer les nuances, manœuvrait avec une fatigante uniformité.

exécution, et qui relève infiniment le prix de leur musique; c'est l'art de l'augmentation ou de la diminution du bruit, l'art des nuances et du clair obscur. Il se pratique insensiblement par degrés ou tout-à-coup. Outre le *fort* et le *doux*, le *très fort* et le *très doux*, ils pratiquent encore un *mezzo piano*, un *mezzo forte* plus ou moins appuyés. Ce sont des reflets, des demi-teintes qui mettent un agrément incroyable dans le coloris du son. Peste! la jolie expression; le père Castel (1) ne dirait pas mieux. Quelquefois l'orchestre accompagnant *piano* la voix, tous les instruments forcent à la fois sur une seule note ou deux, et retombent subitement dans la sourdine. C'est un effet excellent.

» Je ne puis vous dire aucun bien du théâtre Capranica; il m'en a couté mon bel argent, prix d'une loge pour tout mon hiver. Je n'y suis entré qu'une seule fois, à la première représentation de *Merope*, qui s'est fait attendre longtemps après le jour prescrit, et je dus payer à la porte; car les abonnements ne sont pas comptés aux premières représentations. J'étais mal assis; il y avait une foule à étouffer; les décorations n'étaient ni finies, ni tendues : on voyait les murailles de tous les cotés, les violons ivres, les rôles mal sus, les acteurs enrhumés, une Mérope abominable, un Polifonte à rouer de coups. Le lendemain le gouverneur de Rome fit mettre en prison l'entrepreneur, la pièce et les acteurs. *In questo modo fu fornita la commedia*. Je n'ai revu ni l'opéra ni mon argent. Tout le prix des loges s'est trouvé délégué par l'entrepreneur à ses ouvriers. Le gouverneur a jugé qu'il valait mieux que la banqueroute tombât sur les abonnés. Grâce à Monticelli, je n'ai pas tout perdu : le plaisir de l'entendre valait plusieurs sequins, lui seul savait son rôle. Il y a joué, chanté comme un ange; c'est une des voix célèbres d'Italie, du genre de celles qu'ils appellent *voce di testa*, d'une étendue, d'une finesse et d'une légèreté de gosier impayables. »

En parlant du cardinal Lambertini, archevêque de Bologne, devenu plus tard pape sous le nom de Benoît XIV, de Brosses dit :

---

(1) Inventeur du clavecin des couleurs.

— L'un des premiers et des plus essentiels de tous ses devoirs est d'aller trois fois la semaine à l'opéra. Ce n'est pas ici qu'est cet opéra, vraiment personne n'y irait, cela serait trop bourgeois; mais comme il est dans un village à quatre lieues de Bologne, il est de bon ordre d'y être exact. Dieu sait si les petits-maîtres et les petites-maitresses manquent de mettre quatre chevaux de poste à une berline, et d'y voler de toutes les villes voisines comme à un rendez-vous. C'est presque le seul opéra qu'il y ait dans cette saison en Italie. Pour un opéra de campagne il est assez passable. Ce n'est pas qu'il y ait ni chœurs ni danses, ni poèmes supportables, ni acteurs; mais les airs italiens sont d'une telle beauté, qu'ils ne laissent plus rien à desirer dans le monde quand on les entend.

» Surtout il y a un bouffon, une bouffonne qui jouent une farce pendant les entr'actes, d'un naturel et d'une expression comiques qui ne se peuvent ni payer ni imaginer. Il n'est pas vrai qu'on puisse mourir de rire; car à coup sûr j'en serais mort, malgré le déplaisir que je ressentais de l'épanouissement de ma rate qui m'empêchait de sentir, autant que je l'aurais voulu, la musique céleste de cette farce. Elle est de Pergolèse. J'ai acheté sur le pupitre la partition que je veux porter en France. Au reste les dames se mettent-là fort à l'aise, causent ou, pour mieux dire, crient d'une loge à celle qui est vis-à-vis, se lèvent en pied, battent des mains, en disant *bravo, brava!* Pour les hommes, ils sont plus modérés; lorsqu'un acte est fini, s'il leur a plu, ils se contentent de hurler jusqu'à ce qu'on le recommence. Après quoi, sur le minuit, quand le spectacle est terminé, on s'en retourne chez soi en partie carrée, à moins que l'on n'aime mieux souper ici, avant le retour, dans quelque petit réduit.

» Cependant les œuvres pieuses ne sont point oubliées, et j'ai toujours vu Mme de Marsilly venir faire la quête à l'Opéra pour le luminaire de la paroisse. Les lanternes d'équipages ne sont point placées comme les nôtres, mais en bandeau sur le front des chevaux, ce qui me paraît plus commode.

» L'opéra, le violon de Laurentini, sont tout ce que nous avons eu en musique à Bologne, quoique cette ville soit le grand

séminaire de la musique en Italie; mais nous sommes mal tombés. La Cuzzoni est à Vienne, la Pernozzi et Caffarelli sont allés en Espagne pour le mariage de l'infant, où Farinelli, le premier sopraniste de l'univers, est établi pour toujours. Il a, soit du roi, soit de la cour, tout alimenté, désaltéré, logé, voituré, plus de 80,000 livres de rente. Cela s'appelle vendre ses effets un peu cher, sans compter que le roi vient d'anoblir lui et toute sa postérité.

— On donna hier, au théâtre d'Alibert, la première représentation de *Circe*, opéra de Metastasio, mis en musique par Gaétan Latilla; son éminence monseigneur le cardinal Alexandre Albani, qui avait passé l'après-dinée en affaires chez Mme Grimaldi avec le ministre du roi de Sardaigne, honora la représentation de sa présence; mais, négligeant ce divertissement, il sortit du théâtre après le premier acte et retourna chez Mme Grimaldi. »

Ce fait, que de Brosses emprunte à la *Gazzetina di Roma*, prouve que les petits journaux de cette ville savaient mêler agréablement la chronique galante à la chronique musicale.

— J'entendis à Padoue Tartini, qui passe communément pour le premier violon de l'Italie. C'est tout ce que j'ai ouï de mieux pour l'extrême netteté des sons, dont on ne perd pas le plus petit, et pour la justesse. Son jeu, dans le genre de celui de Leclair n'a que peu de brillant : la justesse du toucher est son fort. A tous autres égards, l'Alma Maria de l'*Ospedaletto* de Venise, l'emporte sur lui; mais aussi n'a-t-il pas son pareil pour le bon esprit. Ce garçon, qui n'était pas fait pour ce métier-là, qui s'y est vu réduit après avoir été abandonné de ses parents, pour avoir fait un sot mariage, est poli, complaisant, sans orgueil et sans fantaisie; il raisonne comme un ange et sans partialité sur les différents mérites des musiques italienne et française. Je fus au moins aussi satisfait de sa conversation que de son jeu. Je ne fus pas moins content de l'excellentissime jeu sur le violoncelle d'un abbé Vandini qui était avec lui. »

Comme avec irrévérence
Parle des dieux ce ma.....gistrat.

Ce garçon! ce métier-là! plaisantes expressions d'un président quand il s'agit d'un homme de génie et de sa noble profession, et ce président était lui-même violoniste distingué! Bussi-Rabutin n'avait-il pas déjà dit *ce garçon!* en parlant de Boileau Despréaux ?

— Au sortir de table, nous allâmes à l'opéra dans la loge de la duchesse. Cet opéra était une chose nouvelle en Italie. Le duc de Modène, jugeant avec raison que la construction de nos poèmes lyriques, mêlés de récits, d'airs, de chœurs, de duos, de ballets, est fort préférable, pour la variété du spectacle et de la musique, à l'éternelle monotonie des poèmes italiens, où l'on ne trouve que de longues scènes de récitatif constamment terminées par un air, avait fait traduire un opéra français intitulé : *le Carnaval et la Folie* (1). Les paroles sont très jolies, elles étaient fort bien traduites; mais la musique, assez médiocre du *signor* Pulli, n'y répondait pas : de manière que je ne sais comment cet essai va prendre au gout des Italiens. Il fallait mon ami Peroglèse ou bien *il Sassone* pour faire réussir cette heureuse innovation. Les ballets, fort jolis, étaient de la composition de Mlle Grognet, qui ne s'y démenait point mal, en habit d'homme, danseuse à l'Opéra-Comique de Paris, favorite de Mlle Sallé; s'il faut en croire la chronique, Mlle Grognet est fort avant dans les bonnes graces de certaines dames de Modène à cause de ses talents. Elle va toujours *vestita da uomo, una Saffò.*

» Après l'opéra, le duc me prit par la main, et me dit : Venez, que je vous montre la salle des Tuileries. Il fit apporter des flambeaux par ses pages, et me conduisit dans une grande salle de spectacle entièrement semblable à celle de Paris : le même architecte a construit l'une et l'autre; celle de Modène est l'original. Sur la réputation qu'elle avait, Louis XIV en voulut posséder une pareille en France; on ne s'en sert pas trop à Modène, non plus qu'à Paris. On a reconnu que la forme ordinaire de nos théâtres est encore plus commode.

---

(1) Opéra-ballet de La Motte, musiqué par Destouches, représenté le 27 décembre 1703 à Paris; remis en scène en 1719, 1730, 1731, 1738, 1748, 1755.

» Je vous ai parlé d'une fête que le duc devait nous donner ce soir, elle a été aussi complète qu'élégamment imaginée; le prince a régalé d'un seul coup la ville et les faubourgs de Modène, sans exception. Immédiatement, à l'issue de l'opéra, on servit un souper au parterre, et dans chaque loge pour les spectateurs; un autre au théâtre pour les acteurs; un dans l'orchestre pour les musiciens. Il emmena cependant toute la cour dans une galerie des Ridalti, où l'on servit quatre tables : sa femme, ses deux sœurs et lui, en tenaient une chacun. J'étais à la table du prince. Le souper fut exactement gai, plein de familiarité, de plaisanterie. Nous tînmes table plus longtemps qu'on ne fit à la salle du théâtre, et, pendant que nous finissions, on exhaussa le parterre pour faire une salle de bal, que nous trouvâmes à notre retour arrangée, éclairée d'une infinité de lustres et de girandoles. Aux deux bouts de la salle de bal, on avait ménagé deux salons en retranchement pour un pharaon, un lansquenet.

— Je ne m'amuserai pas à voir autre chose au palais de la ville de Parme que le fameux théâtre construit à peu près à l'antique; c'est le plus grand de l'Europe; il vaut une belle et bonne description. La forme en est circulaire dans la moitié destinée aux spectateurs, et carrée dans l'autre moitié, qui contient la scène et ses dépendances. Une porte placée en face du théâtre donne entrée dans un parterre demi-ovale, pavé de pierres de taille, creusé de trois pieds, en forme de nacelle pour y mettre l'eau jusqu'à cette hauteur quand on le veut : à l'ordinaire et maintenant le sol est chargé de terre et nivelé. Autour de ce parterre règne un fer à cheval passablement élevé, bordé par une balustrade qui soutient vingt-quatre statues de petits génies. Sur ce fer à cheval, s'élève un amphithéâtre haut d'une quarantaine de pieds, interrompu de temps en temps par des escaliers fort étroits servant à parvenir aux différents gradins.

» C'est sur ces gradins que se placent les dames d'une manière assez incommode à la vérité, car elles n'ont rien pour s'appuyer devant; mais qui décore infiniment les spectacles, en laissant voir en entier, et par étage, toutes les dames et toute leur parure. L'amphithéâtre de gradins est couronné par un rang d'ar-

cades, en demi-ovale comme le parterre. Chacune de ces arcades contient deux loges accouplées, et forme une corniche continue. Au-dessus de ce rang, un second étage soutient de pareilles arcades et loges, et ce second rang a pour comble une balustrade surmontée de statues; c'est à ce troisième étage qu'est le paradis. Voilà pour les spectateurs, ils peuvent s'y placer au nombre de quinze mille.

» L'orchestre se loge dans deux tribunes qui sont au devant du théâtre et par coté. La scène a bien deux cents pieds de profondeur sur une largeur proportionnelle. Les ailes, en avant du rideau, sont ornées de colonnes et de quatorze statues, dont les deux premières sont équestres, représentant Alexandre et Ranuse Farnèse. Si l'on considère tout ce qu'il renferme, cet édifice ne paraît pas très vaste, tant les proportions y sont bien observées, et les diverses parties du terrain ménagées avec art. On entend très distinctement tout ce qui se dit à voix ordinaire au fond du théâtre; j'en ai fait l'épreuve. Au surplus, on ne faisait usage de cette salle de spectacles que pour des occasions rares, des fêtes solennelles; à l'ordinaire on se servait d'un théâtre fait comme ils le sont dans tous les pays (1).

— A Florence, on m'a fait entendre deux virtuoses du pays; l'un est Tagnani, petit violon minaudier, dont le jeu est tout rempli de gentillesses assez fades. Il se dit l'inventeur d'une clé faite comme celle des flûtes, il l'adapte au violon, et l'abaisse en la poussant avec le menton; cette clé, touchant alors les cordes, produit l'effet d'une sourdine. Tagnani ajoute aussi sur le chevalet sept petites cordes en cuivre, et je ne sais combien d'autres miévreries; mais il accompagne à merveille : il faut lui rendre cette justice. L'autre est Veracini, le premier, ou du moins l'un des premiers violons de l'Europe. Juste, noble, savant et précis, son jeu manque de grace. Il avait en sa compagnie un autre homme qui jouait du téorbe et de l'archiluth aussi bien qu'il est possible; il m'a convaincu par là qu'on n'avait jamais mieux fait que d'abandonner ces instruments.

(1) Les fresques du plafond et de l'enceinte réservée aux spectateurs sont une œuvre très estimée de Leonelle Spada.

» Le spectacle le plus singulier que nous ayons eu pendant notre séjour à Sienne, est celui que nous donna le chevalier Perfetti, improvisateur de profession. On nomme ainsi les poètes qui se font un jeu de composer à l'instant un poème impromptu sur quelque sujet qu'on leur propose. Nous donnâmes au Perfetti *l'Aurore boréale*. Il réva, tête baissée, pendant un petit quart d'heure, au son d'un clavevin qui préludait à demi-jeu. Puis il se leva, commençant à déclamer doucement strophe à strophe, en rimes octaves, toujours accompagné par le clavecin qui frappait des accords pendant la récitation, et se remettait à préluder, afin de ne pas laisser vides les intervalles qui séparaient les strophes. Elles succédaient d'abord assez lentement les unes aux autres. Peu à peu la verve du poète s'accrut; à mesure qu'elle augmentait le son de l'instrument se renforçait aussi. Sur la fin, l'improvisateur déclamait comme un poète plein d'enthousiasme. L'accompagnateur et lui marchaient de concert avec une étonnante rapidité.

» Au sortir de là, Perfetti paraissant fatigué, nous dit qu'il n'aimait pas à se livrer souvent à de pareils exercices, qui lui é puisaient le corps et l'esprit. Il passe pour le plus habile improvisateur de l'Italie. Son œuvre me fit grand plaisir; dans cette déclamation rapide, il me parut sonore, plein d'idées et d'images. C'était d'abord une jeune bergère qui se réveille, frappée de l'éclat de la lumière. Elle se reproche sa paresse, et va réveiller ses compagnes; leur montre l'horizon déjà doré des premiers rayons de l'aurore, leur représente qu'elles auraient dû mener leurs troupeaux dans les prairies émaillées de fleurs. Les bergers se rassemblent; le phénomène augmente : la foudre s'élance d'un globe obscur qui menace la terre; les vagues enflammées se répandent sur les campagnes : la terreur saisit tous les villageois. Vainement un d'entre eux, plus instruit que les autres, veut leur expliquer les causes physiques du phénomène; tout fuit, tout se disperse, et le canevas, tourné poétiquement, rempli de phrases harmonieuses, dites avec rapidité, jointes à la difficulté singulière de s'assujettir aux strophes rimées en octaves, jette bien vite l'auditeur dans l'admiration et lui fait parta-

ger l'enthousiasme du poète. Vous devez croire néanmoins qu'il y a là-dessus beaucoup plus de mots que de choses. Aussi le chevalier Perfetti n'a-t-il jamais voulu rien écrire. »

Mme DU BOCAGE;

Lettres sur l'Italie, Rome, 17 janvier et 10 février 1758.

— La société brillante qui, l'été, se retrouve ici chaque soir aux assemblées, depuis le 2 janvier que le carnaval est ouvert, se réunit deux heures après la fin du jour à l'Opéra. Notre ambassadeur n'étant pas encore arrivé, j'ai souvent sa loge. Chacun a la sienne, y reçoit ses visites, écoute les spectateurs qui l'entretiennent et guère les acteurs. Moi qui ai besoin d'attention pour suivre les paroles, je ferais volontiers trêve à la conversation; mais la politesse demande, que, pour répondre à celle dont on m'honore, je renonce aux charmes de la mélodie. L'homme aime surtout la variété; ce spectacle de six semaines au plus ne tombe point dans l'insipidité du nôtre perpétuel. Les acteurs de comédie changent aussi chaque hiver, ce qui leur donne un grand prix et aux canevas de leurs pièces, dont le remplissage change avec eux. On renouvelle sans cesse la musique des opéras sur les mêmes paroles. A la tête du poëme, l'auteur ne manque pas de mettre cette protestation : *Le voci*, fato, deità, destino, *e simili che per entroquesto dramma troverai, son messe per ischerzo poetico, e non per sentimento vero, credendo sempre in tutto quello che crede e commenda la santa madre Chiesa.*

» Dans ce spectacle le silence ne règne que quand il n'y a rien à entendre, c'est-à-dire, pendant les pantomimes qui remplissent les entr'actes. La danse des graces terre à terre en est presque bannie; mais la légèreté, la précision y brillent. Les théâtres bien coupés en favorisent le beau dessin, et les charmantes décorations en augmentent l'illusion. L'étendue de la salle fait qu'on est moins choqué de voir figurer des hommes habillés en femmes dans le ballet et le drame. Ils sont jeunes, bien ajustés et beaucoup moins ridicules que vous ne l'imaginez. Cette mé-

tamorphose, usitée à Rome seulement, n'empêcherait point l'intérêt, si les opéras étaient moins longs, l'ariette finale des scènes, et les ballets moins répétés et plus liés au sujet; les beaux récitatifs obligés plus fréquents.

» Je ne sais si je demande des choses possibles; mais pourquoi les drames de Métastase, bien composés, souvent très intéressants à lire, cessent-ils de l'être en musique? Serait-ce parce que chaque compositeur en retranche à son gré, forçant le poète de trop couper ses couplets afin de se prêter aux formes de la mélodie? L'expression des passions y manquerait-elle de mesure nécessaire pour attendrir? ou des tragédies chantées ne pourraient-elles arracher des larmes? Que les ultramontains déclament donc leurs meilleures pièces en ce genre, et composent des espèces de pastorales avec des danses et des paroles comme les nôtres sur la mélodie italienne, car la nôtre est d'une langueur à mourir. Nous avons l'avantage de pleurer quelquefois, me direz-vous, à nos grands opéras plus attendrissants apparemment que les leurs? Non: mais le chant de nos scènes bien faites, si nos acteurs criaient moins, va mieux au cœur que leur récitatif. Les gens de gout des deux nations disent qu'on pourrait de l'un et l'autre opéra en former un plus propre à se faire écouter que celui d'Italie et moins ennuyeux que le français. Si Quinault charme par le sentiment et la naïveté, Métastase a le même avantage...

» Les rimeurs italiens composent des milliers de sonnets sur des sujets galants, matière épuisée et toujours remise en lumière. Le parterre en est inondé les derniers jours du carnaval à l'Opéra par un large trou du plafond où se retire le lustre qui éclaire la salle avant le commencement du spectacle. Une pluie d'or vaut mieux pour gagner les beautés de nos théâtres; mais ici nymphes et satyres en sont bannis, on n'y voit que des Adonis. Nous avions huit spectacles à la fois, deux opéras bouffons, où le joli Batistini, déguisé en soubrette, avait tant de graces dans son air et ses attitudes, que le cardinal vicaire, chargé de l'inspection des acteurs, lui défendit de jouer sans gants, et de raccourcir ses jupes. Cinq comédies ou farces occupaient les

autres salles, dont plusieurs ont cinq à six rangs de loges. Ordinairement deux grands opéras règnent l'hiver, cette année n'en a qu'un à cause de la santé chancelante du pape. Un mauvais plaisant dit l'autre jour :—Si le saint-père n'est infaillible, du moins je le vois immortel. » Personne ici ne le souhaite plus que moi ; mais il s'agit des plaisirs du carnaval ; comment peut-on y suffire?

» Ces huit spectacles sont souvent pleins, après le grand opéra le bouffon est le plus suivi : l'usage des dames est d'y louer deux ou trois loges, de les faire meubler, éclairer et fournir de rafraichissements pour la compagnie qu'elles y mènent, de façon qu'il leur coute cher, quoique à bon marché pour le public. Le bal nommé *festin*, où l'on ne mange pas du tout, est à bas prix aussi. Les salles de la noblesse, des bourgeois, du peuple y sont meublées différemment. Nous y fûmes l'autre jour un moment par curiosité, car les fêtes nocturnes ne conviennent guère à ma santé. Les Romaines en ont une plus robuste, surtout dans la bourgeoisie, plusieurs passent huit jours sans se coucher. Leur carnaval, qui dure peu, cette année surtout, en est d'autant plus vif. On ferait mieux de permettre de se divertir en détail et d'avoir soin de soutenir sans cesse un ou deux spectacles à Rome pour les étrangers que la beauté de ce séjour attire et que le manque d'amusement en éloigne. On doit desirer qu'ils y apportent tous autant d'argent que les Anglais qui y viennent en grand nombre.

» Voici leur marche : à Naples à la moitié du carnaval ; ici pour les cérémonies de la semaine sainte ; vers l'Ascension, à Venise ; de là aux foires de Padoue et de Vicence ; ils séjournent ensuite à Milan ; passent l'été à Florence à cause du bon air, l'automne aux différentes foires où l'opéra les appelle, l'hiver à Rome pour en visiter les curiosités. Ils font quelquefois pendant six ans cette même promenade, et le bon sens les arrête où ils se trouvent bien. Si j'avais le même courage, je resterais longtemps aux bords du Tibre, meilleurs pour mon tempérament que les rives de la Seine, plus fécondes en amusements, à la vérité ; mais je n'en ai pas besoin, Rome se plaint d'en manquer, ainsi que le grand nombre de villes où j'ai passé. On s'ennuie pres-

que partout également : Paris et Londres sont les seuls lieux où l'on n'ose s'en plaindre ; au sein des plaisirs, il semble que ce serait sa faute de n'en point trouver ; non, c'est celle de la nature, jamais la manière dont on se divertit aux lieux qu'on habite n'est celle qu'on desire. »

COYER,

Voyage en Italie, Lettre XXX du 11 février 1764.

— A Naples, c'est un beau coup d'œil que la salle de l'Opéra, surtout lorsque le roi l'honore de sa présence, ce qui arrive tous les dimanches : usage louable, qui accoutume ce jeune prince à vivre avec son peuple. La loge, en face du théâtre, forme un salon assez grand pour recevoir la famille royale, accompagnée d'une partie de sa cour : alors toutes les loges, distribuées en six rangs, sont éclairées. L'ouverture et la profondeur du théâtre sont d'une grandeur proportionnée à la salle ; point de machine qu'on ne puisse faire mouvoir sans embarras ; le spectacle est varié par des marches, des batailles, des triomphes : le tout exécuté en grand ; on y mêle même la réalité ; car dans les batailles et les triomphes, on emploie les chevaux du roi.

» La *Didone abbandonata* de Métastase, musique de Jomelli, est la pièce du jour ; on y voit d'un coté, Énée avec ses Troyens et sa flotte ; de l'autre, Iarbe avec ses Africains et ses éléphants. C'est la fameuse Gabrielli qui fait le rôle de Didon. Il faut que le pieux Énée ait bien de la dévotion pour résister aux charmes de la voix et de la figure de cette reine séduisante.

» Dans une loge voisine de celle où j'étais, on regardait beaucoup une *sposa ;* la seule personne de son sexe, qui fût en diamants et en robe de couleur, car on était en deuil. C'était une jeune vierge, héritière d'une grande maison, qui, toute couverte des pompes et des vanités du monde, venait leur dire adieu, pour s'enterrer le lendemain dans un cloître. Je me suis empressé d'assister à ses obsèques avec toutes les grandeurs de Naples : jamais plus jolie musique ; le Caffarelli qui vous a fait

tant de plaisir à Paris, tâchait d'y soutenir sa gloire. J'ignore ce que vous auriez dit de la décoration; ce n'était plus une église, mais une salle de bal, où l'on disait vingt messes, en sacrifiant la victime parée d'une belle couronne; et, tandis qu'on la revêtait de l'habit religieux, on distribuait à l'assemblée des sonnets et des rafraichissements. Sage Aspasie, éleveriez-vous votre fille pour l'enfermer ainsi, ou pour être une bonne mère de famille, qui servirait d'exemple aux autres ?

» Si j'avais la finesse d'oreille et de gout, dont la nature et l'art vous ont douée, je m'étendrais sur la musique. Tous les voyageurs qui s'y connaissent conviennent que, de Turin à Naples, elle va toujours en se perfectionnant; Naples en est le comble. Ses conservatoires fournissent toute l'Europe de sujets; ce qui contribue encore à pousser la musique à ce haut degré, c'est qu'elle a ici, plus qu'ailleurs, une occupation continuelle. Ce n'est pas seulement au théâtre, dans les concerts publics et dans les maisons, c'est encore dans les églises. Toutes les solennités, les octaves de fêtes patronales, appellent l'opéra muni de ses voix, de ses instruments, de ses décorations, de ses illuminations. Les Napolitains vivent plus par les oreilles que par tout autre sens. »

BRYDONE,

Voyage en Sicile, Lettre XXXVI, Palerme, 27 juillet 1770.

— Je serais bien ingrat si j'oubliais l'Opéra : ce spectacle nous a vivement intéressé. Le premier acteur et le second (Campanucci) sont des chanteurs excellents; je pense que nous les aurons à Londres avant peu. Ils ne sont pas connus encore, et je vous assure pend[illegible] pourrait les engager à très bas prix; mais l'Italie estime[illegible]entot leur talent. Le premier, nommé *Pácchiarotti*, est très jeune, il est absolument inconnu. Je suis persuadé qu'il va se placer au rang des virtuoses les plus éminents. Il excelle dans le pathétique, genre trop négligé sur la plupart des théâtres d'Italie. Je crois qu'il donne plus d'expression que nul autre à son chant, et qu'il fait plus d'impression sur les specta-

teurs, parce qu'il sent toujours ce qu'il dit. Il parle au cœur, tandis que la plupart de ses rivaux ne s'adressent qu'à l'esprit.

» La Gabrielli est la *prima donna*, et c'est la plus grande cantatrice du monde. Ceux qui chantent avec elle, sur le même théâtre, doivent avoir beaucoup de talent; autrement on ne saurait les supporter : c'est le sort que subissent tous les autres chanteurs, excepté Pacchiarotti. Il se regarda comme perdu lorsqu'il entra pour la première fois en scène avec elle. Cette virtuose chantait un air de bravoure très-bien disposé pour sa voix, qu'elle déploya d'une manière si merveilleuse que le pauvre débutant s'enfuit derrière les coulisses en poussant des cris de détresse, en regrettant, déplorant d'avoir osé s'aventurer sur le même théâtre avec une telle cantatrice. Il était faché d'ailleurs de voir ses petits talents éclipsés, et craignait d'être accusé de présomption, défaut parfaitement étranger à son caractère.

» Ce ne fut pas sans peine qu'on pût l'engager à reparaître devant le public; mais les applaudissements bien mérités donnés à son talent, à sa modestie, lui rendirent un peu de courage; et lorsque, dans son rôle d'amoureux, il dit un air plein de tendresse, de suavité, qu'il adressait à la Gabrielli, ce virtuose y mit tant de charme et de vérité, qu'elle en fut émue ainsi que l'assemblée.

» Je suis étonné que dans ces morceaux si pathétiques, la puissance de la musique ne l'emporte pas sur la feinte du rôle; car la poésie, la musique et l'action, agissant de concert, doivent faire sur l'ame de grandes impressions. Cependant je n'ai pas ouï dire que cela soit arrivé plus d'une fois; et ce fut le célèbre Farinelli qui produisit cet effet sur son digne rival Senesino.

» Le jeu, le chant de la Gabrielli sont tellement admirés et connus qu'il est presque inutile de vous en pa[illegible]. Sa merveilleuse exécution et l'agilité de sa voix ravissent depuis longtemps toute l'Italie, qui s'est vue forcée d'inventer un nouveau terme pour désigner ce talent sans rival. Si en chantant elle se proposait de plaire autant que d'étonner, elle renouvellerait les prodiges que l'on attribue au divin Orphée, au fameux Timothée; mais, heureusement pour le repos du genre humain, son caprice est

aussi extraordinaire que ses talents, et la rend encore plus méprisable que ceux-ci ne l'ont rendue célèbre. Son caractère est ainsi devenu, pour le plus grand nombre du moins, un préservatif suffisant contre les charmes de sa voix et ceux de sa personne, qui ne sont pas moins séduisants. Que de terribles ravages n'eût-elle pas faits dans le monde, si à ces qualités précieuses elle joignait un esprit aimable et modeste !

» Cependant, avec tous ses défauts, peut-être même à cause de ses défauts, c'est la plus dangereuse sirène de notre temps, elle a fait plus de conquêtes brillantes que nulle autre. Je dois vous dire aussi, pour lui rendre justice, qu'elle est généreuse et désintéressée au dernier point. Elle est très riche; on croit que ses biens proviennent des libéralités de l'empereur François Ier, qui desirait passionnément se l'attacher à Vienne; mais les querelles et les tracasseries que son esprit intrigant avait excitées, plus encore que sa beauté, la firent chasser de cette ville, comme elle l'a été de presque toutes celles de l'Italie.

» Il y a sur son compte un grand nombre d'anecdotes qui formeraient un volume fort amusant : on m'a dit qu'elles seraient bientot publiées.

» Quoiqu'elle ait beaucoup plus de trente ans (1), elle ne paraît pas en avoir dix-huit sur le théâtre. Cet art de paraître toujours jeune n'est pas un des moindres de cent autres qu'elle possède. Lorsqu'elle est de bonne humeur et qu'elle veut bien faire usage de toute sa voix, il n'y a rien que l'on puisse comparer à son chant. Exerçant un empire absolu sur toutes les passions, elle chante au cœur autant qu'à l'imagination quand il lui plaît; mais elle est rarement en état de déployer cette puissance divine. Ses talents et son caprice l'entraînent tour à tour; elle a tour à tour été, pendant sa vie entière, un objet d'admiration et de mépris. Elle excelle presque autant dans l'action et dans le récitatif que dans le chant. Quelques paroles de son récitatif, avec un simple accompagnement, excitent une émotion que jamais aucun autre

(1) Née à Rome le 12 novembre 1730, elle venait alors de compléter sa quarantième année.

chanteur n'inspira. D'après cet effet, je suis tenté de croire ce que dit J.-J. Rousseau sur cette partie de la musique pour laquelle nous avons tant de dédain. La Gabrielli doit beaucoup aux conseils de l'abbé Métastase, elle en a surtout reçu d'excellentes leçons pour le jeu comme pour le récitatif. Ce poète dit qu'elle fait plus valoir ses opéras qu'aucune autre virtuose.

» Elle est si décidée et tellement opiniâtre dans ses caprices, que l'intérêt, la flatterie, les menaces, les punitions, ne font pas la moindre impression sur elle, et lorsqu'on veut les combattre, on ne fait que les augmenter, soit qu'on la traite avec respect ou avec mépris. Elle condescend rarement à déployer ses talents enchanteurs; s'imagine-t-elle qu'on s'attend à la voir briller? sa malignité s'exerce alors avec délices; elle va chanter entre ses dents, à demi-voix; et rien ne peut l'engager à contenter son auditoire, lorsque cela ne lui plaît pas.

» L'expédient le plus sûr qu'on ait pu trouver, est de prier son amant favori, car elle en a toujours un (1), de se placer au centre du parquet ou dans une loge en face du théâtre. S'ils sont parfaitement d'accord, ce qui arrive rarement, elle lui adresse tous ses airs tendres et déploie toutes les séductions de sa voix. Son favori du moment nous en avait promis un exemple : il s'était placé dans l'endroit convenable; mais la Gabrielli, soupçonnant probablement qu'il s'entendait avec nous, ne daigna pas faire attention à lui. Vous voyez que cet expédient ne réussit pas toujours.

» Passionné pour la musique, le vice-roi de Sicile a pris, en vain, toutes sortes de mesures pour triompher de son caprice, donnant ces jours derniers un diner somptueux aux seigneurs de Palerme, il fit prier la Gabrielli d'être de la partie. Tous les autres convives étaient successivement arrivés à l'heure fixée. Le vice-roi fit retarder le diner, envoya chez la virtuose pour l'avertir que la compagnie l'attendait. Le messager la trouva lisant dans son lit. Elle dit qu'elle était mortifiée d'avoir fait attendre la compa-

(1) A Naples, elle portait sur son cœur le chiffre en diamants d'un jeune homme qui lui plaisait : c'était le titre d'honneur d'un amour pur et désintéressé.

gnie, et chargea le député de faire ses excuses et d'affirmer qu'elle avait réellement oublié cet engagement.

» Le prince lui voulait pardonner cette impertinence ; mais, lorsque les conviés allèrent à l'Opéra, la Gabrielli joua son rôle avec une extrême négligence, affectant de le chanter d'une voix si faible qu'on pouvait à peine l'entendre. Le vice-roi fut offensé ; pourtant, comme il n'est pas violent, il différait toujours de faire usage de son autorité ; mais enfin, révolté de la voir persévérer dans son insolente opiniâtreté, il se vit obligé de la menacer d'une punition exemplaire si elle refusait encore de chanter. Cette menace la rendit plus obstinée encore ; elle déclara qu'en employant l'autorité, la force, on ne viendrait point à bout de ce qu'on exigeait d'elle, qu'on pouvait la faire crier, mais non pas la faire chanter. Le vice-roi la fit mettre alors en prison ; elle y resta douze jours. Pendant ce temps, elle donnait des repas splendides ; elle paya les dettes de tous les pauvres prisonniers, et distribua par charité de fortes sommes d'argent. Le prince fut contraint de céder, on la remit en liberté au milieu des acclamations des pauvres. Heureusement pour nous, elle est à présent de bonne humeur, et veut bien faire usage quelquefois de tous ses dons précieux.

» La Gabrielli dit que les administrateurs de notre Opéra l'ont plusieurs fois demandée, et qu'elle ne pourra jamais se résoudre à passer en Angleterre. Vous ne devinez pas la raison qu'elle en donne : elle est assez originale. — Je ne puis pas commander à mon caprice ; il m'entraîne le plus souvent ; et sur la scène de Londres, je ne serais plus la maîtresse de faire toutes mes volontés. S'il me plaisait de ne pas chanter, on dit que le peuple m'insulterait, m'assommerait peut-être. J'aime mieux dormir en paix ici, quand même ce serait en prison. »

» Elle ajoute que ce n'est pas toujours le caprice qui l'empêche de chanter, et que des causes physiques l'en rendent incapable de temps en temps. Je le croirais volontiers. Cette flexibilité prodigieuse de la voix, qui parcourt si rapidement et d'une manière si nette, si limpide, tous les tons les plus variés, produisant un si grand nombre de modulations presque dans un

instant, dépend, à coup sûr, d'une disposition de fibres très sujette à des variations. Si par hasard elles sont un peu relachées ou que leur élasticité soit diminuée, comment est-il possible que leurs contractions et leurs expansions obéissent assez promptement à la volonté pour amener ces effets? L'ouverture de la glotte qui forme la voix est extrêmement petite, et son diamètre doit se resserrer plus ou moins à chaque ton différent. Ses resserrements et ses dilatations doivent être minces à tel point, que le docteur Keil compte, je crois, que dans certaines voix, cette ouverture d'un dixième de pouce, est divisée en plus de douze cents parties; et l'oreille exercée distingue le son différent de chacune. Quelle délicatesse de tension ne doit-il pas y avoir dans les fibres ! J'imagine que le plus léger changement de l'air doit y causer une différence notable, et que, dans nos climats nébuleux, les fibres seraient en danger de perdre cette incroyable sensibilité, que souvent, du moins, elles ne se trouveraient pas dans un accord parfait. Il n'en est pas de même d'une voix ordinaire qui ne parcourt pas autant de divisions et qui n'est pas aussi flexible que celle de la Gabrielli. »

Au récit de Brydone, ajoutons qu'à Vienne l'ambassadeur de France et celui de Portugal en étaient amoureux, et chacun d'eux se croyait sans rival. Le Français se doutant qu'il était trompé se cacha dans la maison de la *prima donna*, et vit sortir un troisième larron favorisé par la Gabrielli. Furieux, il s'élance contre elle et l'aurait percée d'un coup d'épée, sans la résistance que son corset de baleine opposa; la blessure fut légère. L'ambassadeur se jette aux genoux de la cantatrice, et n'obtient grâce pour sa faute qu'en abandonnant son épée à la virtuose, qui voulait y graver ces mots : — *Épée de *** qui, tel an, tel jour, osa frapper la Gabrielli.* » Métastase parvint à la faire renoncer à son projet.

En 1767, elle se rendit à Parme, où l'infant don Philippe devint éperduement épris de ses charmes et de son talent. Il lui passait tous ses caprices; mais il la tourmentait par sa jalousie, jusqu'à l'enfermer chez lui dans une chambre dont il gardait la clef. Il en résultait des scènes violentes, où le prince était appelé

gobbo maledetto, maudit bossu, par sa favorite. Elle s'évada secrètement de Parme, en 1768, pour aller en Russie, où Catherine II l'appelait depuis longtemps. Lorsqu'il s'agit de régler ses encouragements, la cantatrice demanda cinq mille ducats. — Cinq mille ducats ! répondit l'impératrice, aucun de mes feld-maréchaux ne reçoit une pareille somme. — Votre Majesté n'a qu'à faire chanter ses feld-maréchaux. » Réponse déjà faite par Caffarelli dans une semblable circonstance. Catherine II paya les cinq mille ducats.

Malgré la répugnance qu'elle avait témoignée à l'égard des Anglais, la Gabrielli chantait à Londres en 1775. Elle avait triomphé dans *la Didone* de Jomelli lors de son début à Naples en 1750; Sacchini écrivit une partition nouvelle sur cette tragédie de Métastase, et le fameux air *Son regina e amante* lui fit remporter d'éclatantes victoires. Planches, 98.

SARA GOUDAR,

Lettres à Milord Pembroke, Florence, 1771.

Notes sur les grands chanteurs italiens.

Senesino est le premier sopraniste qui chanta dans le nouveau gout. Notre théâtre de Hay-Market reçut les prémices de ces airs, où le compositeur donna tout au brillant.

Farinelli le suivit de près et le surpassa. Il surprit par l'étendue et l'harmonie de sa voix. Mais étant devenu chevalier en Espagne, on le vit quitter la scène pour la politique. Il ne chanta plus que dans le cabinet du roi catholique.

Carestini se distingua des deux autres sopranistes. On entendit sortir des sons de basse profonde et bien étoffée d'une poitrine disposée pour rendre les plus aigus ; ce qui fit dire au ténor Babbi, qu'il voulait se faire sopraniser pour chanter la basse.

— Il avait une des plus fortes voix de contralte, partant du *ré* grave au *sol*, deux octaves et demie. Il était exercé dans les passages qu'il exécutait de poitrine, conformément aux principes de Bernacchi, à la

manière de Farinelli. Il était audacieux, et souvent fort heureux dans les traits. A ces avantages, Carestini joignait celui d'être un très bon acteur, doué d'un physique agréable. » QUANTZ.

CAFFARELLI récita dans un gout brillant. Secondé par une belle voix, une agréable figure, il était superbe en scène, il imposait et charmait. Aucun virtuose ne porta plus loin l'audace du chant. Il récitait en héros, représentait en monarque. S'il n'eut pas toujours le bonheur d'être aimé, croyez qu'il ne manqua jamais de plaire. C'est le seul virtuose de son espèce, que l'on ait vu chanter jusqu'à l'âge de soixante-dix ans sans détonner. On l'entend encore à Naples avec plaisir.

BERNACCHI se fit un pathétique sublime qui finit avec lui. On peut dire qu'il emporta toute la musique dans le tombeau. C'est de son école que sortirent ces chanteurs qui firent pleurer toute l'Italie, par une expression que l'on croyait tendre, mais qui ne l'était pas, puisque ce même pathétique, aujourd'hui chanté, ne touche plus : or l'accent fondé sur les lois de la nature, ne change point, parce que la nature est toujours la même.

GIZZIELLO effaça tous les sopranistes de son temps, tant par l'harmonie de sa voix que par la douceur de son chant. Il récitait au cœur et chantait à l'ame. C'est lui qui, dans *Artaserse*, fit pleurer Rome entière par ce seul accent : *E pur sono innocente.*

GUADAGNI, avec moins de voix et beaucoup d'art, se distingua sur la scène. On versa quelques larmes à ses représentations. Les hommes l'admiraient, les femmes l'aimaient à la folie.

SALIMBENI, MONTICELLI, et plusieurs autres du même ordre, moururent trop tot pour se fonder une grande réputation.

REGINELLI charmait par la douceur de son chant; mais il fallait l'entendre au clavecin, et non pas sur la scène. Il y a des figures si malheureuses qu'elles peuvent faire oublier le plus grand talent.

GARDUCCI chanta quelquefois au cœur, et parvint à le toucher.

FILIPPO ELISI aima les airs qui font tomber des guinées. Il

alla deux fois en Angleterre pour essayer ce genre d'expression sur le théâtre de Hay-Market, et l'épreuve lui réussit.

LUCCHINO FABRIS imita Gizziello, mais il ne fut point Gizziello.

MANZOLI chanta beaucoup et seulement des notes. Après trente ans de théâtre, il n'a laissé qu'un vague souvenir des sons qu'il a proférés.

En exaltant des virtuoses tels que Farinelli, Caffarelli, Gizziello, je ne prétends pas faire tort à Menigone, Aprile, Mazzanti, etc. Si dans une simple lettre j'avais parlé de Catena, Potenza, Casali, et de cette foule de sopranistes dont la république chantante se compose aujourd'hui, mon épître eût formé seule un gros volume.

Arrivons maintenant aux hommes, aux ténors.

AMOREVOLI fit sentir toute la douceur d'une voix naturelle. Ses notes harmonieuses, pleines, flattèrent les sens. Il fit soupçonner aux Italiens que leur théâtre pourrait se passer de sopranistes.

BABBI chantait avec plus de force que de gout. Quelquefois il violenta la scène. Il fallait qu'il chantât bien pour faire oublier qu'il était mal au théâtre. Ce petit homme s'y comportait comme un vrai charlatan.

BALLINI (Annibale) chanta peut-être mieux que tous; mais l'Italie ne le connut point assez. Bolonais, il passa presque toute sa vie au service des cours étrangères, et mourut en Portugal.

RAFF, qui maintenant remplit encore la scène, bien qu'il ait plus de soixante ans, est admirable dans l'exécution. Les violons ont peine à le suivre. Il possède son art parfaitement; mais, s'il est bon musicien, il est encore meilleur chrétien. Il dit le rosaire derrière les coulisses, et distribue aux pauvres l'argent qu'il gagne au théâtre. On dit que dans sa jeunesse il avait été capucin, et que, n'ayant pas assez d'occasions de résister à la tentation du sexe, il était monté sur le théâtre pour acquérir cette vertu. Il ne pouvait pas choisir un plus beau champ. Lorsqu'un

acteur fait ses preuves de chasteté au milieu de tant de corruption, il peut demander hardiment ses lettres de béatification.

Les femmes contribuèrent aussi beaucoup à la révolution qui se fit dans le chant italien. Planches, page 217.

FAUSTINA fut la première qui passa seize cromes dans une mesure. Cette agilité fut le signal du mauvais gout qui allait s'introduire dans la musique. Dès lors cet art changea sa simplicité naturelle en une gaieté artificielle. Il ne fut plus question de chanter bien, mais de chanter vite. En précipitant les modes, on les corrompit. On ne songea plus à toucher l'ame, mais à l'agiter. Les volates défigurèrent le pathétique, et lui firent perdre cette gravité, qui soutient son caractère. Au lieu de rendre une expression tendre, on courut après elle.

LA CUZZONI surprit, étonna ; mais elle ne toucha point.

LA TESI rendit la scène intéressante, en substituant l'art à la nature. Elle donna de l'expression à la musique, émut les passions en faisant passer dans l'ame du spectateur ce qu'elle sentait elle-même. Avec une voix ingrate, elle fit souvent verser des larmes. C'est peut-être la première actrice qui ait récité bien en chantant mal. Elle intéressa beaucoup, quoique la nature l'eût privée de la beauté. Ceux qu'elle charma, lui restèrent attachés inviolablement. Lorsqu'une femme laide se fait aimer, on l'aime longtemps.

LA TURCOTTI séduisit par la plus belle voix qui se soit jamais fait entendre sur la scène.

LA SCHIERI se fit remarquer par un talent supérieur. Elle chantait avec autant de grace que d'expression. Elle fut ingrate envers son art. Née de parents pauvres, la nécessité l'avait fait monter sur le théâtre. Après qu'elle y eut fait une espèce de fortune, elle quitta la scène, et brula toute sa musique pour ne plus se ressouvenir qu'elle avait été virtuose.

LA PERUZZI, la Germinati, la Gasparini, la Famagoldi, et cent autres du même ordre représentèrent sans éclat, et moururent sans réputation. Il y eut après elles une pause dans le monde

chantant à l'égard des femmes, jusqu'à la venue de quatre virtuoses admirables.

La Gabrielli, qui maintenant brille en Russie, possède une belle voix, chante avec art, ses accents séduisent, ravissent. Elle joint le talent de l'expression à celui de l'harmonie. Elle a fait une révolution sur la scène; on l'accuse d'en avoir fait une plus grande dans le monde politique, en brouillant ensemble deux ministres qui se disputaient la préférence. Elle a porté là-dessus le brillant de sa réputation.

La Deamicis, avec une voix ordinaire, s'est élevée au premier rang. Son art est admirable, elle chante avec autant de gout que de savoir.

La Taiber est grande musicienne, chante avec énergie, se présente bien sur la scène, et sait réparer au moyen de l'art ce que la nature lui refuse : mais elle fait soupçonner aux oreilles délicates qu'elle est Allemande, et c'est une dissonance dans la musique italienne.

L'Agujari est le rossignol de la scène; mais elle n'est que rossignol. Son chant exprime peu dans sa brillante exécution. Elle frappe d'abord par des accents étrangers à la nature, qui ramènent trop souvent des sons aigus. On l'appelle *la Bastardina*, nom qui lui convient, car il n'y a rien de légitime dans sa musique. Tous ses airs sont batards. Cependant, on ne saurait lui disputer la gloire d'avoir ouvert une carrière nouvelle. C'est un Raphaël en harmonie, qui possède le grand coloris de la musique, mais qui n'a pas le dessin du chant.

La cour de Naples choisit Paisiello pour célébrer la fête de ce mariage fameux qui unit la maison d'Autriche à celle d'Espagne. C'est lui qui composa, pour la sérénade donnée à cette occasion, ces deux airs : *Ora che trovo lo sposo amato*, et *Gia ti vedo in campo armato*, chantées par la Bastardina, et qu'elle seule pouvait chanter.

La Bastardina a fait beaucoup de mauvaises chanteuses, ou pour mieux dire, les maîtres, en voulant les faire chanter à l'octave haute, ont achevé d'estropier la musique. Un de ces pro-

fesseurs, désirant former une de ces virtuoses qui lui fît honneur, lui proposa de chanter de ces airs écrits pour la Bastardina, dont les notes s'élèvent au-dessus du clavecin. — Maître, lui dit la jeune fille, je ne prends qu'avec peine le *mi* sur-aigu, si vous me donnez des airs qui montent jusqu'à l'*ut*, je ne pourrai jamais atteindre cette note. » Tel ce Gascon à qui l'on disait à Paris, qu'on allait battre une monnaie où le roi serait à cheval. — Hélas ! répondit-il, j'ai bien de la peine à le joindre maintenant qu'il est à pied ; s'il monte à cheval, je désespère de l'atteindre. »

Le gout achève de tout gater dans la musique. Il est surprenant qu'on pense toujours de même et qu'on veuille chanter dans un nouvel accent. Le gout de Farinelli prévalut d'abord. Carestini le changea pour s'en faire un à lui. Bernacchi parut et vint assujettir l'Italie au sien ; mais il mourut et son gout avec lui. Celui d'Amorevoli régna pendant quelque temps. Le gout de Gizziello les effaça tous. On a dit tour à tour *canta alla Farinelli, alla Carestini, alla Bernacchi*, etc. Mais tous ces gouts ont péri l'un après l'autre, et le maître qui voudrait les rétablir aujourd'hui, passerait pour un musicien sans gout. Cependant on court sans cesse après ce fantôme.

D'un autre coté, les compositeurs qui ont une fois pris la plume, ne peuvent se décider à la quitter. Leur parti pris de composer, même après que leur génie est éteint, rend la suite de leurs opéras interminable, éternelle : c'est une maladie qui doit les accompagner au tombeau. Ils écrivent des airs pour le théâtre, quand ils devraient composer des *Requiem* pour le repos de leur ame. Leur musique est sempiternelle comme eux. C'est radoter sur la scène ; il n'est plus temps de faire chanter, lorsqu'on est prêt à mourir.

— On a vu le moment d'interrompre les représentations de *Perseo*, et de fermer l'Opéra de Florence, parce que le premier homme était indisposé, parce que la première femme ne se portait pas bien, parce que le ténor avait la fièvre, parce que la première danseuse avait des convulsions, parce que la seconde souffrait de la poitrine, parce que la troisième avait la migraine,

parce que trois ou quatre figurants ou figurantes avaient peut-être quelque chose de pire que la fièvre et la migraine; le grand prêtre seul a tenu bon. Si cela n'avait pas fini, l'entrepreneur était obligé d'envoyer Andromède et Persée à l'hôpital.

A l'Opéra de Paris, si trois ou quatre premiers acteurs tombent malades, ils sont aussitot remplacés par d'autres. En Italie, où le plus grand spectacle n'est composé que de sept acteurs, il n'y a point de sosie en musique, en danse; chacun est son amphitryon. Ainsi, lorsqu'un premier acteur tousse, l'opéra tout entier est enrhumé; cela vient de ce que le public paie si peu, que l'entrepreneur n'a pas de quoi faire doubler le moucheur de chandelles.

Les abonnements ici, sont à raison de six graces par représentation. C'est aller au théâtre par grâce.

Il n'y a que les Italiens au monde qui sachent mettre de l'économie dans le luxe des spectacles. Nous autres Anglais, sommes si prodigues dans nos opéras, que nous payons une demi-guinée pour entendre les mêmes acteurs, que les Florentins entendent pour dix sous; peut-être qu'ils connaissent la valeur de ces virtuoses, et que nous ignorons ce qu'ils valent.

— De tous les animaux qui rampent sur la terre, il n'en est point de plus singuliers que les entrepreneurs d'opéra. On peut les regarder comme des êtres chargés de la joie publique, ayant la direction du chant et des gambades. Ils ressemblent à ces marchands qui vont au Brésil pour y acheter en gros des singes et des perroquets, pour vendre ensuite en détail leurs gentillesse et leur jargon. Ce trafic d'allégresse a pourtant ses peines et ses travaux.

Il faut qu'un entrepreneur de ce genre ait un grand livre, où sont enregistrés les noms, l'âge, le poil, la beauté, la laideur, et les autres qualités de ceux ou de celles qui doivent faire valoir, pour m'exprimer ainsi, le commerce de sa boutique. L'entrepreneur expérimenté possède un carnet raisonné, pour se rendre compte à lui-même du mérite des postulants qui se présentent ou que l'on recherche; de manière que lorsqu'il s'offre un sujet, chanteur ou danseur, il est d'abord au fait de son ta-

lent. A l'égard du prix, cela dépend des circonstances et de la rareté relative des virtuoses. Je surpris ces jours derniers un de leurs registres qui m'a beaucoup divertie, et qui sans doute vous amusera. Le titre, en gros caractères, était ainsi rédigé :

— Mémorial pour me diriger dans l'entreprise du théâtre, que j'ai commencée l'année passée, 1771, et que j'abandonnerai dès que je serai riche.

Primi uomini (sopranistes).

MAZZANTI. Il faut le traiter largement. Dieu veuille en préserver tout bon entrepreneur; c'est un grand chanteur, il est vrai, mais il n'a plus de voix.

FILIPPO ELISI. Encore pire. Il a fini de chanter, mais s'il voulait recommencer, on ne devrait l'engager à quelque prix que ce fût.

MANZOLI. Bon chanteur autrefois, mais il a fini comme les autres. S'il se présentait, je dois lui dire : Il n'est plus temps, nous n'avons plus de doublons de Portugal.

APRILE. Sait la musique, est virtuose, il récite fort bien ; mais l'entrepreneur doit se tenir en garde, parce que la voix n'est pas des plus heureuses.

GUADAGNI. Il est un peu tard pour qu'il se produise en scène. les petites années ont défilé : cependant il faut l'engager, on peut encore faire des sequins avec lui.

VENANZINI. Brave, grand chanteur, bel acteur, vrai miroir d'amour : un directeur doit gagner beaucoup avec lui, parce que les dames courent au spectacle exprès pour le voir. Mais il faut se dépêcher, le jeune virtuose devient grassouillet. (1)

(1) La duchesse de Longueville, belle-mère de la célèbre duchesse, ne voulant pas prononcer le mot qui désignait alors un sopraniste, disait à Mlle de Senneterre : — Mon Dieu, que cet *incommodé* chante bien ! » C'était Bertoldo (dit *Bertod*) de la chapelle de Louis XIII. La cour adopta cette expression, et s'empressa de l'appliquer à Piccinni, Melone, Melani, etc., que les opéras italiens amenèrent à Paris. Bertaut, frère de Mme de Motteville, ne manquait pas d'es-

Prime donne.

La Gabrielli; est engagée pour trois ans à Pétersbourg; ces bienheureux Moscovites nous volent toutes nos premières femmes. Le plus facheux pour nous c'est qu'ils les paient très-bien. De manière que lorsqu'elles reviennent de ce pays, elles demandent si impérieusement de telle sommes que l'entrepreneur doit se ruiner. Quoique son temps paraisse finir, il convient de l'engager. Elle a des années, mais n'importe, c'est toujours une grande virtuose, notamment d'après une certaine raison : sa voix s'est renforcée, éclaircie de la moitié; *ha schiarito la voce della metà.*

La Bastardina. Trop chère, on ne trouve pas son compte à traiter avec elle. Quel entrepreneur peut donner deux mille sequins (vingt-quatre mille francs) pour trois notes aiguës en dehors du clavier (1) !

La Taiber; est très bonne, mais non pour l'Italie. Cette virtuose doit briller en Allemagne, ou sur quelque théâtre du nord.

La Girelli. Un directeur doit l'engager, non qu'elle chante bien, sa voix est criarde, mais parce qu'on l'a payée libéralement en Angleterre.

Je ne vous parle point, Milord, d'autres virtuoses qui figuraient sur cet inventaire musical, attendu qu'ils sont d'un ordre

---

prit, mais il était fort ennuyeux et plein de vanité. Pour le distinguer de son homonyme, on disait : Bertaut *l'incommode*, et Bertod *l'incommodé.*

La Mothe-Goulas raconte le fait d'une autre manière : — Mme de Longueville voyant Bertod parler à la reine-mère, dit à la princesse de Conti : — Madame, quel est ce pauvre affligé ? — Madame, c'est la plus belle voix de France et l'homme du royaume qui chante le mieux. — Quoi, Madame, il chante ? — Oui, Madame, à merveille. — Voilà qui est bien étrange, car il me semble qu'il devrait toujours pleurer et ne chanter jamais. » Voyez *Historiettes de Tallemant des Réaux,* 1855, tome IV, pages 130, 31, 32; Commentaire de MM. de Monmerqué et Paulin Paris.

(1) Celui des clavecins de cette époque s'arrêtait au *fa;* la voix de la Bastardina s'élevait jusqu'à l'*ut*, octave haute de l'*ut* sur-aigu. Planches, page 215.

inférieur, et que leurs talents sont peu connus dans la république chantante.

Outre ce mémoire général, chaque entrepreneur a son recueil de maximes théâtrales. En voici quelques-unes :

— En matière de chanteurs, il ne faut pas que l'entrepreneur se fie trop à la voix publique, parce qu'une virtuose qui plaît dans un pays, ne plaît pas du tout dans un autre ; de sorte que l'entrepreneur est ensuite raillé de ce qu'il a payé très cher une réputation usurpée.

— Que la *prima donna* soit habile, la *seconda* belle, et que toutes les deux aient des protecteurs, sans quoi l'opéra tombe à terre.

— Que lesdites virtuoses aient dans le parterre vingt ou trente perruquiers ou cordonniers, qui battent des mains aux premières représentations afin d'engager le reste du public à faire de même.

Bologne est le grand magasin d'où les entrepreneurs tirent tous les acteurs pour former leurs compagnies d'opéra. Les chanteurs, chanteuses, danseurs, danseuses se rendent là de toutes les parties de l'Italie. Je ne vous dirai pas pourquoi ce pays de l'Église est rempli de tant d'honnêtes gens ; car l'univers est rempli de contradictions.

Les entrepreneurs ont leurs agents dans toutes les villes d'Italie; ces agents prennent le titre de *Sensali delle donne di teatro*. Vous comprenez bien, Milord, que ces *sensali* le sont d'autre chose, car on ne s'enrichit jamais par une seule profession. Il faut toujours en y joindre une seconde, ne fût-ce qu'à cause du proverbe italien : *Che uno è la metà di due*.

Non seulement les Milanaises, les Romaines, les Napolitaines et les Vénitiennes, cherchent à représenter sur la scène italienne, mais encore les Anglaises, les Suisses, les Allemandes et les Françaises, ce qui fait une confusion dans les langues ; c'est la tour de Babel.

IX

CONCERT SPIRITUEL

DONNÉ DANS LA SALLE DES SUISSES, AUJOURD'HUI DES MARÉCHAUX, AU PALAIS DES TUILERIES.

Le concert français des Mélophilètes, établi le 10 janvier 1722, le concert italien des Amateurs, organisé par la marquise de Prie, en rivalité du précédent, firent naître l'idée d'un concert latin, nommé *spirituel*, dont le début eut lieu le 18 mars 1725. Plus tard, on y chanta des airs, des chœurs écrits sur des vers italiens, sur de la prose rimée française.

Anne Danican-Philidor, frère consanguin, aîné du célèbre compositeur de musique et joueur d'échecs François-André, fonda le Concert spirituel.

SIC DAVIDIS AULA SONABAT.

Ces mots étaient écrits en lettres d'or sur le mur, à gauche, dans la salle du Concert spirituel.

Le nombre des concerts donnés, pendant toute la quinzaine de Pâques et les jours des fêtes solennelles, était de vingt-quatre ou vingt-cinq par année. Le combat du taureau contre des chiens avait lieu les mêmes jours, les théâtres étant fermés. Les sérénades républicaines provoquèrent la cloture du Concert spiri-

tuel. En 1790, ses exercices furent réduits à quinze ; en 1791 à six, donnés dans une salle de la rue Dauphine. Le sixième et dernier sonna le 24 avril 1791. Les événements politiques de 1789 avaient relégué le Concert spirituel, dès le 26 février, dans la salle du Panthéon, batie sur la place qui fut occupée ensuite par le théâtre du Vaudeville, rue de Chartres.

Exécutants : 1 chef d'orchestre, 1 organiste, 8 voix récitantes, 38 choristes, 36 symphonistes ; total : 78, en 1757.

En 1789 : 1 chef d'orchestre, 8 voix récitantes, 19 choristes, 54 symphonistes ; total : 82.

Véritable académie de musique, notre Concert spirituel avait pris une devise, d'après l'exemple donné par les académies d'Italie.

Voici les devises des trois académies de Bologne qui précédèrent celles des *Filarmonici*, à dater de 1626, et se réunirent à cette dernière en 1666.

Accademia de' Fioridi : **Semper Florebit.**

Accademia de' Filomusi : **Vocibus dulcedine captant.**

Accademia de' Filaschisi : **Orbem demulcet attactu.**

Celle des *Filarmonici* n'avait point de devise.

SOPRANES.

1725	Mlles	Antier.
		Le Maure.
		Eremans.
1728		Pélissier.
		Souris.
		Dutilly.
1737		Petitpas.
		Monville.
		De Fel.
1739		Bourbonnois.
1742		Coupée.
1744		Romainville.
		De Metz.
		Chevalier.
1749		Lefèvre.
	Mlles	Dallière.
		Rollet.
1750		Duperey.
		Lemière.
		Frazi.
1753		Davaux.
1754		Coindé.
1755	Mme	Vestris-Giardini.
1756	Mlle	Dugazon.
1760		Rozet.
1761		Duval.
		Piccinelli.
		Godard.
1762		Bernard.
		Paganini.
		Besche.
1763		Arnould (Sophie).

Mlles Hardi.
Dubois, tragédienne.
1754 Saint-Marcel.
Bon.
1764 Aveneaux.
Dubrieulle.
Plantin.
1766 De la Madeleine.
Thibaut.
Prieur.
Beauvais.
1767 De Beaumesnil.
De Reich.
Levasseur (Rosalie).
Durancy.
Morizet.
1768 Duplant.
Chenais.
Mme Larrivée (Mlle Lemière.)
1769 Mlles Leclerc.
1770 Delcambre.
Châteauvieux.
Dumont.
Julien.
Bourgeois.
Mmes Philidor.
1771 Legros.
Mlles Charpentier.
Girardin.
De Vantois.
De Terrelonge.
1772 Lacaille.
1773 Mme Biglioni.
Mlles Avoglio.
1774 Lorpin.
Duchateau.
1775 Itasse.
1776 Mmes Farinella.
Giroust.

Mlle Giorgi.
Colombe, ainée.
Hitzelberger (Sabine).
Buret, ainée.
1777 Farnesi, ainée et cadette.
Monville.
Danzi.
Gavaudan, ainée.
Bornier.
Mmes Balconi.
1778 Saint-Huberti.
Todi.
Mlles Malpied.
Neuchatel.
L'Inglesina (Cecilia Davies, dite).
Joinville.
Dupuis.
Mmes Lebrun (Mlle Danzi).
1779 Ponteuil.
Marchetti.
1779 Mlles Girardin, ainée.
Molidor.
1780 Girardin, cadette.
Candeille (Amélie-Julie).
Mmes Dubuisson.
1781 Scheman, née Cesari.
Mlles Buret, cadette.
Laguerre.
Ferandini.
Lebœuf.
Renaud, ainée.
Cifolelli.
Duverger.
1782 Vaillant.
Mmes Mara.
1783 Chiavacci.
Mlles Maillard.
Gaz.

Mlles Méliancourt.
Gavaudan, cadette.
1784 Dozon.
Audinot.
De Pontet.
Masson.
Mmes Castello.
Dorcetti.
Lionelli.
1785 Gautherot (violoniste).
Mlles Saint-James.
1786 Silbermann.
Mmes Tomeoni.
Lemesle.
Cléry.
1787 Mlles Marciuletti.
Buron.
Renard.
Mmes Garnier-Canavas.
Moulinghen.
1788 Baletti.
Gibetti.
Saint-Amand.
1789 Mlles Rousselois.
Mulot.
Parisot.
Delilette.
1790 Rosine.
1791 Zerbini, violoniste.
Mmes Morichelli.
Lesage.
Simeoni.

SOPRANES MASCULINS.

1757 Pellerino.
1776 Piozzi.
1777 Nihoul.
Savoy.
1778 Amantini.
1783 Murgeon, page.
1787 Carbonnel, page, vivant.

TÉNORS.

1725 Tribou.
1726 Muraire.
1729 Levasseur.
1739 Berard.
Jéliotte.
1744 Latour (de).
1747 Poirier.
1750 Besche.
1758 Godard.
Muguet.
1759 La Croix (l'abbé de).
Joly.
1762 Lepetit.
1763 Ajuto.
1764 Legros.
Duparc.
1765 Tirot.
Richer.
Cavalier.
Larsonnier.
1767 Narbonne.
1768 Vandeuil.
1769 Levasseur (l'abbé).
1776 Artigue.
1777 Dorsonville.

1784 [illegible]
1785 Davide (Giacomo).
Babbini.
1786 Davide (Giacomo).
1787 Mengozzi.
Lebrun.
1789 Gaveaux.
1790 Lotti.
1791 Viganoni.

BARYTONS.

1725 Chassé (de).
1753 Gélin.
1756 Larrivée.
1773 Boilli (l'abbé).
1780 Lays.
1787 Chardini.

BASSES.

1725 Dun, fils.
1728 Cuvillier.
1737 Lesage.
Person.
1750 Benoist.
Malines (l'abbé).
1760 Dessentis.
1763 Renaud.
1764 Durand.
1767 Desnoyers.
1769 Platel (l'abbé).
1773 Beauvallet.
Borel (l'abbé).
1775 Nobleaux.

1782 Chenard.
Adrien.
1783 Fischer (Louis).
1784 Bouilleret (l'abbé).
1786 Dufresnoy.
1787 Primo.
1788 Saint-Amand.
1790 Châteaufort.
1791 Lejeune.

VIOLONISTES.

1725 Baptiste (Baptiste Anet, dit).
Senaillé (Jean-Bapt.), de Paris.
1730 Madonis (Jean), de Venise.
Guignon (Jean-Pierre), de Turin, dernier roi des violons et des ménétriers; il abdique en mars 1773.
1733 Leclair (Jean-Marie), de Lyon, fondateur de notre école de violon.
1734 Geminiani (Fr.), de Lucques.
1736 Guillemain (Gabriel), de Paris.
Canavas (Jos. Canavasso, dit).
1738 Camargo (François Cupis de), de Bruxelles, frère de la danseuse.
1740 Dauvergne (Antoine), de Clermont-Ferrand. Il fut ensuite directeur de l'Opéra.
1741 Gaviniès (Pierre), de Bordeaux; Viotti le surnomma *le Tartini français*.
1742 Labbé (Joseph-Barnabé Saint-

1748 Pagin (André-Noël), de Paris.
Giardini (Félix), de Turin.
Somis (Laurent), Piémontais.
1750 Wodiczka, Polonais.
1751 Chiabran (F.), neveu de Somis.
1754 Pugnani (Gaétan), de Turin ; succès prodigieux.
Ferrari (Dominique), de Plaisance.
1758 Vachon (Pierre), d'Arles.
1761 Berthaume, agé de neuf ans.
1760 Barrière, de Valenciennes.
1761 Van Maldere (Pierre), de Bruxelles.
1764 Lolli (Antoine), de Bergame.
1766 Fridzeri (Alexandre Frixer, dit), de Vérone, aveugle.
1767 Paisible.
Robineau (l'abbé).
1768 Manfredi.
Mme de Sirmen (Madeleine Lombardini), de Venise et Louis de Sirmen, son mari, concertante pour deux violons.
Fraenzi (Ignace), de Manheim.
Mondonville, fils, de Paris.
Capron, neveu de Piron.
1769 Cramer.
Haran.
1770 Traversa (Joachim), Piémontais.
Lamotte (François), de Vienne en Autriche.
Stamitz (Charles), de Manheim.
1773 Guénin (Marie-Alexandre), de Maubeuge.
Imbault, de Paris.
1775 Jarnowich et Lamotte, concertante pour deux violons.
Leduc (Pierre), de Paris.
Guérin.
Laurent.
1776 Wandick.
Mlle Deschamps, agée de douze ans.
Lefebvre, agé de quatorze ans.
Navoigille, cadet, de Lille.
Pieltain (Dieudonné), de Liège.
1777 Saint-Georges (le chevalier de).
1778 Schick.
1779 Gross.
1780 Fodor (Joseph) de Venloo, père de Mme Mainvielle-Fodor.
Kreutzer (Rodolphe), de Versailles, agé de treize ans, exécute un concerto de sa composition.
Bruni (Antoine-Barthelemi), de Coni, concerto de sa composition.
Berthaud, concerto de sa composition.
Eigenschenbeck, Delaroche, Pérignon, Henri, Le Noble, Quérus, Chapelain.
1781 Isabey, peintre, agé de quinze ans, exécute un concerto de Jarnowich.
1782 Berthaume, agé de vingt-un ans.

Mme Schlick (Regina Strina-Sacchi), de Mantoue; grand succès. Mozart écrivit pour elle un concerto de violon en 1784.
1783 Puppo (Joseph), de Lucques.
Alday, aîné, d'Avignon.
Eck (Jean-Frédéric), de Manheim.
1784 Mme Gautherot (Mlle Deschamps), cantatrice.
Blasius.
1785 Guérillot (Henri), de Bordeaux.
Gervais (Pierre-Noël), de Manheim.
Bouvier (Marie-Joseph), de Colorno, près de Rome.
Romberg.
1786 Grasset.
Fiorillo (Frédéric), de Brunswick.
Mestrino (Nicolas), de Milan.
Boucher (Alexandre-Jean), de Paris, agé de huit ans.
Guérin, agé de dix ans, élève de R. Kreutzer.
1789 Bridgtower.
Alday, l'aîné, le cadet; concertante pour deux violons.
1790 Rode.
Pauwels.
Kreutzer (Rodolphe), agé de vingt-quatre ans.
Mlle Zerbini, cantatrice.

VIOLISTES.

VIOLONCELLISTES.

1731 Batistin (Jean-Baptiste Struck, dit), de Florence.
1732 Edouard.
Labbé (Philippe-Pierre de Saint-Sevin, dit), d'Agen.
1735 Canavas (Alexandre Canavasso, dit).
1736 Patouart.
1739 Barrière, de Valenciennes.
Berthault, de Valenciennes; succès prodigieux. Fondateur de notre école de violoncelle.
1745 Davesnes.
1746 Lanchetti.
1747 Massar.
Graziani.
1750 Martin (François).
1758 Ferrari (Charles), de Plaisance.
1761 Duport (Jean-Pierre, l'aîné), de Paris.
1764 Janson (Jean-Baptiste-Aimé-Joseph), de Valenciennes.
1768 Duport (Jean-Louis, le cadet, le célèbre), de Paris.
Boccherini (Louis), de Lucques.
1772 Bréval (Jean-Bapt.), de Laon.
1774 Chrétien (Gilles-Louis).
1776 Tricklio.
1777 Swartz.
1778 Zyg-Mantowki.
1780 Janson (Louis-Auguste-Jo-

1784 Zandonatti.
Crosdill.
Brunetti.
1785 Romberg.
1786 Levasseur (Pierre-François), d'Abbeville.
1787 Guérin, jeune.
Menel.
1791 Smiezka (Shmmercska, dit).

VIOLONARISTES.

1728 Montéclair (Michel), de Chaumont (Haute-Marne).
1734 Saggioni.
1738 Gianotti (Pierre), de Lucques.
1787 Kempffer.

FLUTISTES.

1728 Buffardin (Pierre-Gabriel), d'Avignon.
1735 Blavet (Michel), de Besançon.
1748 Taillard (Constant), de Versailles.
1751 Wendling (Jean-Baptiste), Alsacien.
1752 Rault (Félix), de Bordeaux.
1768 Sallantin (Antoine, fils de Nicolas), de Paris, agé de douze ans.
1777 Wunderlich.
1779 Mlle Mudrick.
1780. Rhein, agé de treize ans.
1781 Hugot.
1782 Hartmann.
Devienne.
1784 Graef.
1785 Geiger.
1786 Thurner (les deux frères).

HAUTBOISTES.

1725 Philidor (Jacques Danican, dit), de Versailles.
1726 Hallé.
1730 Desjardins.
1735 Besozzi (Alexandre), de Turin, succès prodigieux.
1742 Ignace.
1748 Prouvet.
1752 Rault (Félix), de Bordeaux.
1755 Lavaux (Amable), de Paris.
1759 Plas.
1760 Sallantin (Nicolas, frère d'Antoine), de Versailles.
1762 Rault, fils.
1763 Bureau.
1767 Fischer (Jean-Chrétien), de Fribourg en Brisgaw; succès prodigieux.
1770 Besozzi (Jérôme, fils de Gaétan), de Turin.
1775 Lebrun (Louis-Auguste), de Manheim; succès prodigieux, qui se renouvelle en 1784.
1778 Ramm (Frédéric), de Manheim.
1780 Caravoglia.
1787 Garnier (François), de Lauris (Vaucluse).
1780 Sallantin (Antoine, fils de Nicolas), de Versailles. Fondateur de notre école de hautbois.
1788 Caffro.

COR ANGLAIS.

1782 Montzani.

CLARINETTISTES.

1772 Baer (Joseph), de Grûndwald en Bohême.
1774 Meissner (Philippe), de Burg-Preppach, en Franconie.
1778 Wolff.
1780 Rathé.
1781 Michel (Yost, dit), de Paris, fondateur de notre école de clarinette.
1782 Wachter.
Solère (Étienne), de Mont-Louis.
1783 Lefèvre (Jean-Xavier).
1785 Romberg (André), de Vechte, près de Munster.
1786 Barbay.
Ludvig, aîné.
1787 Hostier.
Eigenschenck.

BASSONISTES.

1728 Belleville.
1732 Dubois.
1735 Besozzi (Jérôme), de Turin, succès prodigieux.
1750 Blaise.
1761 Kermazin (Frantz).
Capel.
Brunel.
Saint-Suir.
1763 Reinier.
1776 Jadin.
1772 Eichner.
1775 Petit.
1776 Lejeune.
1779 Ritter (Georges-Wenzel), de Manheim.
Caravoglia.
1779 Antoni.
Ozi (Étienne), de Nîmes; fondateur de notre école de basson.
1780 Destouches, concertante avec Ozi.
1782 Tulou.
1784 Devienne.
1785 Romberg.
1786 Ludvig, jeune.
1789 Perret.
1790 Delcambre.

CORNISTES.

1751 Ernest (cor de chasse).
Baron, agé de quatorze ans, (cor de chasse).
1764 Rodolphe ou plutot Rudolphe (Jean-Joseph), de Strasbourg, fondateur de notre école de cor. Auteur d'un solfège. (Cor d'orchestre). Succès prodigieux.
1768 Molidor.
1770 Leikhgeb.
Spendau.
1774 Valentino.
1775 Palsa (Jean), succès prodig.
Turschmidt (Charles).
Schon.
1777 Punto (Stich, dit); succès prodigieux.

Dewert.
Coll (Léopold).
1779 Pohorni.
1781 Lebrun.
Pieltain, jeune.
1782 Dornans, ainé.
Dornans, jeune.
1783 Tourtourel.
1784 Vandenbroeck.
1785 Hey.
Domnich.
1788 Duvernoy (Frédéric), de Montbelliard, (Haut-Rhin).
Michaud.
Buch.

VIOLE.

1725 Forcroy, basse de viole.
1745 Mme Lévy, de Bretagne, pardessus de viole.
1762 Mlle Lafont, pardessus de viole.

GUITARE.

1733 Jéliotte (Pierre).
1735 Bérard (Jean-Baptiste).
1750 La Garde (de).
1776 Vidal.

MANDOLINE.

1766 Leone.
1770 Villeneuve (de).
1771 Alday, fils.
1783 Nonnini.
1784 Gervasis.

LUTH.

1763 Kohault.

HARMONICA.

1787 Renaudin.

HARPE.

Sur trente harpistes, je cite

1761 Meyer.
1762 Mlle Baur.
Mlle Schenker.
Hochebrucker.
1770 Petrini.
1780 Mlle Duverger.
Mlle Candeille, agée de treize ans.
1782 Cousineau.
Renaudin.
Breidenhach.
1787 Vernier (Jean-André).

ORGUE.

1748 Daquin (Louis-Claude), de Paris.
1755 Balbastre (Claude), de Dijon.
1762 Mlle Sambard.
1763 Legrand.
Burtou.
1765 Séjan.
1767 Mlle Lechantre.
1771 Charpentier.

PIANO.

Sur quarante-deux pianistes, je cite :

1768 Mlle Lechantre.
1778 Mlle Carlin, agée de onze ans, fille du fameux arlequin.
1780 Mlle Candeille, agée de treize ans.
1783 Vogler (l'abbé).
1785 Hermann (Jean-David).
Mlle Paradies (Marie-Thérèse), aveugle, de Vienne (Autriche); succès prodigieux.
1789 Jadin (Hyacinthe).

Le Concert spirituel était sans doute une institution utile, nécessaire au progrès de l'art; mais elle fut, dès son origine, dégradée par ce mot *privilège,* mot odieux, estampé sur tous nos établissements dramatiques et musicaux. Les entrepreneurs du Concert spirituel avaient obtenu de l'Académie royale de Musique la licence de chanter pendant vingt-cinq jours de l'année, moyennant 6,000 livres payées annuellement à cette braillante académie. Le Concert spirituel opposait son privilège exclusif à tous les artistes assez impertinents pour vouloir sonner ou chanter en public sur d'autres points de la capitale. Tous étaient contraints d'escalader l'estrade élevée dans la salle des Tuileries, ils ne pouvaient se produire que sur ces tréteaux privilégiés, et pendant les vingt-quatre ou vingt-cinq jours assignés à la musique non dramatique. Quelques instrumentistes de grand talent firent connaître aux Parisiens les richesses et les nouveautés de leur génie et de leur exécution; mais la partie vocale étant confiée aux acteurs de l'Opéra, tout progrès devenait impossible. Les violonistes, les violoncellistes français, étrangers, les frères Besozzi, de Turin, avaient montré comment on pouvait plaire, séduire en jouant des instruments à archet, du hautbois, du basson; les effets obtenus par ces virtuoses étaient ignorés du plus grand nombre des auditeurs. Les voix étaient les mêmes que l'on entendait à l'Opéra; ces voix chantaient en latin au lieu de chanter en français, telle était la seule différence que l'on pût remarquer à l'égard de la musique vocale, produite au Concert spirituel de 1725 à 1753.

Marie de Fel, qui tint pendant plus de vingt-cinq ans le premier emploi sur notre grande scène lyrique, est la cantatrice qui

brilla le plus souvent, le plus longtemps au Concert spirituel. Elle y figura depuis 1732 jusqu'en 1770, ce qui fait trente-sept ans bien comptés. Une belle voix, étendue, sonore en tous ses degrés, des connaissances en musique plus solides que celles des acteurs de ce temps, ces avantages valurent à M[lle] de Fel des succès éclatants. Elle prononçait également bien le français, le latin, l'espagnol, l'italien ; cela se conçoit aisément : M[lle] de Fel était Gasconne, fille d'un organiste de Bordeaux.

« C'est un rossignol qui chante, un ruisseau qui murmure, un zéphyr qui folâtre, » disait-on de cette virtuose.

Vous verrez défiler tous les acteurs, fameux ou non, de l'Académie royale de Musique sur la liste des chanteurs du Concert spirituel. On eut recours à ces virtuoses lors de l'établissement de cette réunion musicale ; plus tard, ils y figurèrent d'une manière pittoresque et tout à fait digne de piquer la curiosité publique. On avait d'abord fait paraître les débutants sur la scène dans les prologues, avant de les lancer au travers des cinq actes d'un opéra. Les nouveau-venus étaient soumis à cette épreuve du temps de Lulli, de Campra, de Mouret. Une autre coutume s'établit vers 1730. Le débutant ne monta plus sur le théâtre pour faire connaître sa personne et le charme, la puissance, l'agilité de sa voix. On avait soin de créper ses cheveux, de le poudrer à frimas ; coiffé d'un tricorne de satin bleu, chargé de rubans, vêtu d'un costume de berger galant, tenant en main sa houlette dorée, le nouveau Tircis arrivait au milieu des musiciens, des choristes, se campait devant un pupitre et chantait *Exurgat Deus*, *Pie Jesu*, *Virgam virtutis tuæ* ou bien le fameux *Amen* de Lalande. C'est aux concerts spirituels, donnés pendant la quinzaine de Pâques, temps de repos pour les spectacles, que les débuts des acteurs avaient lieu. Jéliotte, Poirier, La Tour, Pillot, Muguet, Legros, et beaucoup d'autres ténors, après avoir satisfait à cet usage au gré des intendants de la musique du roi, et du public, furent engagés pour représenter *les princes et les bergers*, extrémités sociales que les registres de l'Opéra renfermaient curieusement dans la même accolade. Les lois les plus sévères reçoivent des amendements ; on permit à ces débutants

de se faire entendre dans des airs français, bien mieux! dans des airs d'opéra. Dès ce moment chacun de ces aspirants se montra dans le costume du rôle qu'il avait adopté. En 1764, lorsque Duparc débuta par l'air : *Eclatez fières trompettes*, de *Castor et Pollux*, il était revêtu d'une cuirasse, et portait le casque en tête, l'épée au coté.

Il n'était pas moins divertissant de voir des nymphes et des reines, des bacchantes et des bergères de théâtre, en habit de cérémonie, en costume infiniment dégagé, des magiciennes même, la baguette d'or à la main, venir usurper les augustes fonctions du sacerdoce, en récitant des oraisons, des litanies, des psaumes au Concert spirituel, pour se préparer aux scènes brillantes et passionnées du drame lyrique.

Mme Grassini parut vêtue en impératrice romaine dans un des concerts qu'elle donna, mais elle chantait sur la scène de l'Opéra, dans un temps où l'on ne pensait guère aux concerts spirituels.

Il paraît que Farinelli dédaigna notre Concert spirituel, et ne voulut chanter qu'au palais de Versailles. Caffarelli, se réglant, à cet égard, sur la conduite de son prédécesseur, se disposait à partir lorsque la dauphine lui donna l'ordre de s'y faire entendre.

Caffarelli, Guadagni, ces deux foudres de guerre que l'Europe accablait d'or, de couronnes et d'applaudissements, faisant briller coup sur coup les éclairs de leurs talents au milieu des ténèbres qui couvraient la France musicale, furent salués avec des transports d'enthousiasme par les connaisseurs; mais le public ne les comprit pas. Il semblait que les bouffons de 1752, ayant si bien préparé les voies à Caffarelli, à Guadagni, qui vinrent en 1753, 1754, une révolution complète devait s'opérer dans le chant français. Point du tout, on s'obstinait à regarder le chant français et le chant italien comme deux langages incompatibles, qu'il fallait parler à chacun des deux peuples qui l'avait adopté. — Les Italiens nous étonnent et les Français ont seuls le talent de nous charmer. » Voilà ce que nous disait la foule opiniâtre; voilà ce que vous lirez dans le plus grand nombre des écrits de l'époque. Une fusion des deux genres, telle que de

Niel et Lambert l'avaient faite cent ans auparavant, semblait une chose monstrueuse et presque un sacrilège.

Le Concert spirituel comptait, parmi ses chanteurs récitants, des Français d'un mérite reconnu qui ne figuraient sur aucun théâtre; tels que l'abbé Malines, basse excellente, Richer, ténor d'un grand mérite, les abbés de la Croix et Borel, etc. A sa mort, arrivée en 1778, l'abbé Malines légua sa cave à ses anciens compagnons, les chantres de Notre-Dame de Paris. Jamais ces virtuoses n'avaient été si délicatement et si largement abreuvés.

Empruntons une page au musicien Burney; ce touriste anglais va nous rendre compte du concert spirituel donné le 14 juin 1770.

— Le premier morceau fut un motet de Lalande, *Dominus regnavit*, à grand chœur, dit avec plus de force que d'expression. Le style de cette composition était celui d'un vieil opéra français; le second chœur avait pourtant quelque chose de neuf et d'agréable. Vint ensuite un concerto de hautbois exécuté par Besozzi, de Turin, neveu des célèbres hautbois et bassons du même nom. Je suis forcé de dire, pour l'honneur des Français, que le morceau fut très applaudi. C'est faire un pas vers la réforme que de tolérer déjà ce qui devrait être adopté. Le gout et l'expression de cet artiste sont admirables; mais il fait dans ses traits un usage trop répété des coups de langue qui, peut-être, occasionnent quelques faux tons, et ses notes ne sont pleines qu'autant qu'il les force. Sans doute il pense qu'il est nécessaire d'en agir ainsi dans une très grande salle.

» On ne peut se rendre compte de l'exagération que les Français donnent à leurs applaudissements, sans supposer qu'il soit possible d'aimer des choses opposées l'une à l'autre comme le jour et la nuit. Si la musique française est bonne, et son exécution agréable et naturelle, celle des Italiens doit être mauvaise; ou, pour changer de thèse, convenons que la musique italienne fournit tout ce que peut desirer une oreille impartiale et cultivée, la musique française sera loin d'avoir atteint ce même degré de perfection. Il est positif que les Français n'aiment pas la musique italienne; ils prétendent l'admirer et l'adopter, mais c'est affectation pure.

» Après le concerto de hautbois, Mlle Delcambre cria l'*Exaudiat Deus* avec toute la force de poumons dont elle était capable, et fut aussi bien accueillie que si Besozzi n'eût rien fait. Traversa, premier violon du

prince de Carignan, dit ensuite un concerto dans le genre italien et fort bien ; même, en plusieurs passages, avec beaucoup de délicatesse et de facilité d'exécution. Mais ceci ne fut pas aussi bien reçu que l'*Exaudiat :* le violoniste et son œuvre n'avaient pas été compris.

» Mme Philidor vint chanter un motet de son mari qui puise largement dans les sources italiennes. Quoique ce morceau fût d'un meilleur genre, pour la mélodie et le style, qu'aucun de ceux de musique vocale précédemment chantés, on ne l'applaudit pas avec cet enthousiasme qui ne laisse pas de doute sur le succès. Un *Beatus vir*, à grand chœur et symphonie mêlé de solos, de duos, termina le concert. La haute-contre récitante beugla comme elle aurait pu faire, si on lui eût mis le couteau sur la gorge, et qu'il se fût agi de la vie.

» Quoique je fusse étourdi de tout ce bruit, je n'eus pas de peine à comprendre, par la satisfaction qui régnait sur toutes les figures, et la manière dont le motet venait d'être accueilli, que c'était là ce qu'ils sentaient et leur convenait le mieux *C'est superbe!* s'écriait-on de l'un et l'autre bout de la salle ; mais le dernier chœur mit le comble à tout. De ma vie je n'entendis pareil charivari. J'avais remarqué souvent que les chœurs de nos oratoires étaient trop fournis, trop bruyants; mais en les comparant à ceux-ci, leur musique est discrète, suave, mystérieuse, telle qu'il la faudrait pour inviter l'héroïne d'une tragédie au sommeil.

L'éternelle question de la rivalité des Français et des Italiens, à l'endroit de la musique, est ici traitée par un Anglais, juge impartial et compétent. Cet arrêt sera bientot confirmé d'une manière plus solennelle par un Allemand, l'illustre Mozart. Si l'on croyait que ce récit ne fût pas exempt d'exagération, je l'accompagnerais d'une centaine de pages empruntées à nos écrivains de cette époque. Deux phrases suffiront pour vous faire connaître leur opinion. — Certains acteurs, actrices de l'Opéra chantent à pleine voix, avec des efforts incroyables, pour montrer la puissance de leur organe, de manière à faire trembler ceux qui connaissent l'anatomie. Tous les bons cœurs même en sont alarmés. »

Le Concert spirituel naviguait dans ces eaux, se comportait de la sorte, lorsque le fermier-général de la Haye et le baron d'Ogny fondèrent le *Concert des Amateurs*, qu'ils établirent à l'hotel de

Soubise en 1770. Les Archives de la France et l'Imprimerie impériale occupent aujourd'hui ce manoir somptueux. Il fallait échapper aux inhibitions et défenses que le privilège du Concert spirituel fulminait contre toute entreprise de ce genre; on eut recours à des souscripteurs qui, payant les frais du nouveau concert, donnaient des billets à leurs amis, s'y rendaient eux-mêmes, sans que l'on reçût de l'argent à la porte. En 1780, cette réunion musicale changea le lieu de ses exercices, vint s'établir à l'hotel de Chamillard, qui devint ensuite l'hotel de Gesvres et l'hotel de Coigny, dans la galerie d'Henri III, rue Coq-Héron, et prit le titre de *Concert de la Loge olympique*.

Le comte d'Albaret, Piémontais, avait en même temps un concert en son hotel, rue de Varennes, où ses musiciens vivaient comme dans un couvent. Ils ne pouvaient en sortir pour aller s'exercer ailleurs sans une permission, rarement accordée.

Mme Leclerc, chantant fort bien les compositions italiennes, était la *prima donna* du concert d'Albaret, où l'on venait tous les dimanches, à midi, au moyen de billets noblement offerts aux dilettantes.

L'abbé Delorme, ancienne haute-contre de Notre-Dame de Paris, avait établi dans sa maison de la Cité, rue Saint-Landri, un concert spirituel, sonnant tous les dimanches et fêtes, de cinq à neuf heures du soir. Ce concert gratuit, à grand chœur et symphonie, où les amateurs figuraient parmi les professeurs, comptait quarante ans d'existence en 1779.

Gossec avait fait entendre des symphonies de sa composition, en 1754, au Concert spirituel; cette nouveauté plut infiniment. Chose singulière, éphéméride remarquable! Haydn, juste au même temps, écrivait sa première symphonie en Allemagne. Gossec, dirigeant le Concert des Amateurs, dont l'orchestre était excellent et le meilleur que l'on eût encore réuni dans Paris, le chevalier de Saint-Georges y conduisait les premiers violons, Gossec put donner plus de développement et de lustre à ses œuvres, il sut employer et combiner avec adresse les instruments à souffle pour en obtenir des effets nouveaux. La *Symphonie de Chasse*, qu'il fit exécuter le 7 avril 1777, fut ac-

cueillie avec un tel enthousiasme que l'assemblée voulut l'entendre une seconde fois. Méhul s'est inspiré plus tard de cette composition en écrivant l'ouverture du *Jeune Henri*. La chasse de Gossec sonna pourtant au Concert spirituel, dont l'auteur avait pris la direction en 1773. Revenons à l'hotel de Soubise, où l'on applaudissait depuis neuf ans les symphonies de Toelsky, de Van Maldere, de Vanhall, de Stamitz, de Gossec, lorsque les symphonies de Haydn y firent leur explosion victorieuse, en 1779. Fontesky, violoniste polonais, les avait apportées en France. C'est dans la grande salle, aujourd'hui silencieuse, des Archives de la Nation, que les immortelles symphonies de Haydn ont sonné ponr la première fois. Ce maître en écrivit six de ses plus belles, sur la demande que la Société des Amateurs lui fit en 1784. Elles furent publiées sous le titre de *Répertoire de la Loge olympique*, les symphonies portant les noms de *la Reine de France*, *Roxelane*, etc., figurent dans cette précieuse série.

Navoigille aîné, l'un des meilleurs chefs d'orchestre que nous ayons possédé, conduisait celui de la Loge olympique ; on y remarquait, parmi les violonistes, Viotti, Mestrino, Lahoussaye, Gervais, Berthaume, Fodor, Jarnowich, Guénin, les deux Blasius ; parmi les violoncellistes, les deux Duport, les deux Janson, les deux Levasseur, et l'Anglais Crosdill, lorsqu'il était à Paris. Les instruments à souffle étaient gouvernés par Rodolphe (cor), Rault et Hugot (flûtes), Sallantin (hautbois), Ozi, Devienne (bassons).

Le mardi, jour de la troisième fête de Pâques, 1784, on rit beaucoup au Concert spirituel. C'était la dernière fois que la réunion musicale avait lieu dans cette salle. Sans quitter le palais des Tuileries, le Concert devait s'installer au théâtre de la cour. Ces transports de gaieté bruyante furent excités par une symphonie de Haydn qui termina la séance. Chaque musicien, après avoir exécuté sa partie, la mit dans sa poche, éteignit son luminaire, prit son instrument sous le bras et s'en alla. Tous les symphonistes firent retraite successivement et de la même manière. C'était une énigme pour l'assemblée, qui s'amusa de cette facétie avant de connaître l'intention du compositeur.

Les musiciens du prince A. Esterhazy n'étant pas d'accord avec les officiers de sa maison, donnèrent leur démission qui fut acceptée. Le jour de leur départ était fixé; la veille, ils exécutèrent le dernier concert qu'ils devaient faire entendre au prince. Haydn composa, pour cette circonstance, une symphonie dont le finale est très singulier. C'est un morceau dans lequel les instruments récitent l'un après l'autre; à la fin de leur solo, Haydn avait écrit sur la partie : *Soufflez la chandelle et partez.*

En effet, le second cor et le premier hautbois s'en vont d'abord. Après eux, le second hautbois et le premier cor s'esquivent de la même manière; ensuite les bassons, les violes, les violons, les violonars, les violoncelles. Il ne reste qu'un second violon et le chef d'orchestre, qui seuls terminent la symphonie, l'un en jouant, l'autre en continuant de battre la mesure.

Le prince, étonné, veut savoir ce que tout cela signifie. Haydn lui dit que ses musiciens partent et montent successivement dans les voitures qui les attendent. Le prince descend dans la cour de son chateau, va trouver ces artistes, leur reproche avec sensibilité la manière dont ils l'abandonnent. Touchés de tant de bonté, les symphonistes rentrent au chateau, reprennent leurs places à l'instant devant les pupitres, et, les chandelles étant rallumées, ils se signalent en attaquant une ouverture triomphante.

Telle est l'origine de la symphonie facétieuse que l'on fit entendre au Concert spirituel, avec toute la pantomine, la mise en scène réglées par l'auteur. Lahoussaye et Guénin restèrent seuls dans l'orchestre et terminèrent le finale.

Le violoniste Pagin, élève de Tartini, s'était fait applaudir avec transport en exécutant les sonates et les concertos de son maître. Il avait déjà triomphé de cette manière au Concert spirituel, lorsqu'on le pria de varier un peu son répertoire. — La musique de Tartini sans doute est fort belle, mais toujours du Tartini! » Pagin promit de se conformer au vœu du public; il joua, reçut des témoignages plus bruyants encore de satisfaction de son auditoire, et lui dit : — Vous êtes enchantés, ravis de cette musique, pourtant elle est encore du divin Tartini. » On le siffla; le violoniste indigné brisa son archet, en jeta les fragments à la face du

public, et ne voulut plus se faire entendre qu'à ses amis. Le comte de Clermont, prince du sang, s'empressa d'attacher Pagin à sa maison et lui donna dix mille écus d'encouragement annuel.

Les sérénades républicaines imposèrent silence au Concert spirituel, à celui de la Loge olympique vers la fin de 1791. La révolution, qui venait de ruiner ces établissements, avait aussi détruit les priviléges, fléau destructeur, peste effroyable, qui depuis un siècle et demi tenait la France musicale dans l'abrutissement. De nouveaux concerts, dont rien n'empêchait le libre exercice et la publicité, furent organisés au Panthéon, salle de bal, sur l'emplacement de laquelle on batit ensuite le théâtre du Vaudeville, rue de Chartres; au Musée, au coin des rues de Valois et Saint-Honoré; ce musée prit le nom d'*Athénée* lorsque son titre primitif lui fut enlevé par les galeries du Louvre, devenues musée de peinture et de sculpture; au cirque du Palais-Égalité (Palais-Royal), cirque pris en longueur au milieu du jardin, et creusé sous terre en partie; au Temple de Mars, rue du Bac, près de celle de Grenelle; à l'hotel Lebrun, rue de Cléry, juste à l'endroit où l'on a percé la rue de Mulhouse; à la maison Wenzel, rue de l'Échiquier, au coin de la rue Hauteville; à l'hotel ci-devant de l'Académie royale de Musique, rue Saint-Nicaise, où Fridzeri dirigeait l'entreprise; aux théâtres Feydeau, Favart, Olympique, Louvois, à l'Odéon, à l'Opéra.

Rétablis en 1807, pour la ruine de l'art et le désespoir des musiciens, ces priviléges furent vendus, en 1814, au plus offrant, par des voleurs administratifs, vauriens que l'exécuteur des hautes-œuvres oubliait à dessein. Des fortunes scandaleuses ont été faites par ce moyen infame. Il paraît que notre république n° 2, malgré ses intentions libérales, craint d'abolir ce genre de commerce. Les priviléges inventés pour organiser le vol, les subventions destinées à favoriser les voleurs, à les mettre à l'abri des poursuites judiciaires, ces monuments odieux de la féodalité musicale existent encore. Les trois quarts de nos musiciens seront jugulés, la nation entière sera musicalement déshéritée, qu'importe si quelques bureaucrates doivent s'enrichir ! 1849.

Organisés dès l'année 1791, les concerts donnés à Feydeau

furent les plus remarquables. Rode, Alday, violonistes, Mlle Camerani, pianiste agée de dix ans, y furent applaudis, le mercredi saint, jour de leur ouverture. A celui de la Toussaint, Jarnowich exécuta l'un de ses concertos, et l'ouverture de *Démophon* fut dite et répétée.

L'orchestre excellent de ce théâtre, orchestre où figuraient de précieux auxiliaires appelés pour ces jours de grande cérémonie, n'était cependant pas encore à la hauteur des symphonistes de la Loge olympique. C'est là que je fus ravi d'entendre Garat, chantant le *Stabat* de Pergolèse avec Richer, le duo d'*Armide* avec Mme Scio, des duos italiens avec Mlle Phillis ainée, avec Mme Barbier-Valbonne; Garat, passant tour à tour des airs nobles et religieux de Gluck aux brillantes folies des polonaises de Palma, de Trento; passant de la tendre romance aux brulantes créations de Mozart, à cet air *Non sò più cosa son, cosa faccio*, que je n'ai plus entendu chanter depuis lors, à ce *Fin ch' han dal vino*, ce *Il mio tesoro intanto*, que Garcia, Rubini m'ont rendus trente ans après. Garat abordait tous les genres et triomphait toujours; il enchantait son auditoire en disant *Bouton de rose*, la plus futile de toutes les cantilènes, et l'admirable scène du *Sacrifizio d'Abramo*. Quoique ce chef-d'œuvre de désespoir maternel eût été créé pour le rôle de Sara, pour une voix de soprane, jamais aucune cantatrice, pas même la *diva* Pasta, ne m'ont fait sentir aussi bien tout ce qu'il y a de charme et de vive expression dans l'ouvrage du maître.

Rode et Kreutzer se signalaient tour à tour par des solos d'apparat ou se réunissaient pour l'exécution d'une concertante. Le violoncelliste de Lamare y fonda sa réputation en prêtant la magie de son archet aux concertos, aux airs variés que M. Auber écrivait pour lui. Les formes élégantes, les effets d'une harmonie ingénieuse de ces œuvres, produites sous le nom de de Lamare, avaient été remarqués par les connaisseurs. Devienne composa ses meilleures symphonies concertantes pour les concerts de Feydeau. Hugot, Sallantin, Frédéric Duvernoy, Delcambre y firent entendre, avec le plus grand succès, la concertante pour flûte, hautbois, cor et basson de cet auteur.

Les dix dernières années du Concert spirituel furent les plus brillantes; la symphonie triomphait à l'hotel de Soubise, l'orchestre en était merveilleux; Legros et Berthaume, en prenant la direction de l'entreprise rivale, s'empressèrent de la rendre illustre par ses chanteurs. C'est alors, 1777, que Mlles Farnesi, Davies, ouvrirent la lice à des cantatrices admirables, telles que Mmes Lebrun-Danzi, Todi, Mara, secondées par les ténors Raff, Rauzzini, Davide, Babbini, Mengozzi. Louis Fischer, la première basse des théâtres de l'Allemagne, y fit sonner sa voix puissante et suave en 1783.

Le privilège du Concert spirituel avait empêché la famille Mozart de se faire entendre en public lorsqu'elle était venue à Paris. L'enfant prodige qui devait être le prodige des maîtres, joua du clavecin, improvisa devant la famille royale, et reçut des témoignages unanimes d'admiration. Ramm, Punto, Ritter, étaient réunis à Paris en 1778, lorsque Mozart, déjà célèbre y revint. Legros les avait appelés pour figurer à ses concerts; Mozart, le grand Mozart, écrivit une symphonie concertante pour hautbois, cor et basson, destinée à ces foudres de guerre. Le croira-t-on? Legros ne daigna pas la faire copier!

Ce que Wolfgang Mozart écrivait alors à Léopold Mozart, son père, s'accorde parfaitement avec ce que j'ai rapporté de Burney.

— Si l'on me fait écrire un opéra, j'aurai beaucoup de désagréments; mais cela m'inquiète peu; j'y suis habitué déjà. Mais c'est que cette maudite langue française est si chienne (*hunds-fottisch*) pour la musique! C'est vraiment une pitié! l'allemand serait divin en comparaison. Et les chanteurs, bon Dieu, les chanteurs! Ils ne méritent pas ce nom, car ils ne chantent point; ils crient, hurlent à pleine gorge du nez et du gosier. »

En effet, Larrivée, premier baryton de l'Opéra, chantait en capucin, de telle sorte qu'un de ses auditeurs, plaisant de sa nature, s'écria : — Voilà un nez qui a une belle voix. »

Hélas! Mozart n'en fut pas à la peine d'écrire un opéra français; il ne put pas même obtenir un livret. Écoutons les plaintes de l'illustre musicien.

— Si j'étais dans un endroit où l'on eût des oreilles et un cœur,

quelque connaissance de la musique et un peu de gout, je rirais volontiers des intrigues qui se forment contre moi; mais je me trouve dans un monde uniquement composé d'animaux et de brutes, musicalement parlant. Et comment en serait-il autrement? C'est ainsi qu'ils sont tous dans leurs faits, gestes et passions. Il n'y a pas dans l'univers un endroit comme Paris. Ne croyez pas que j'exagère, quand je parle ainsi de leur musique...... Cependant me voilà ici. Je dois tout supporter, mon père, pour l'amour de vous. Dieu veuille que je revienne d'ici le gout sauf. Je prie Dieu chaque jour de m'accorder la force de rester à Paris, de me permettre de faire honneur à la nation allemande ainsi qu'à moi-même.

— Le baron de Grimm et moi, nous exhalons souvent notre colère contre la musique d'ici, mais entre nous; car en public il faut crier *bravo, bravissimo!* en applaudissant à outrance. Ce qui me fâche le plus en tout cela, c'est que messieurs les Français n'ont amélioré leur gout qu'en autant qu'ils peuvent supporter aujourd'hui la bonne musique; mais de reconnaître que la leur fût mauvaise, Dieu préserve! et le chant! *ohimé!* Je pardonnerais encore aux chanteuses de ce pays leurs brailleries françaises, si elles ne chantaient pas des airs italiens; gater la bonne musique, voilà ce qui est vraiment intolérable! »

A cela, Mozart le père répondit comme un oracle :

« Il est facheux, sans doute, que les Français n'aient pas encore entièrement changé de gout; crois moi, cela viendra peu à peu; refondre tout un peuple n'est pas une bagatelle. C'est assez qu'à présent les Français soient en état d'écouter le bon; insensiblement ils apprendront à connaître la différence. »

Ils la connaissent maintenant; mais ni le père ni le fils ne devaient être témoins de la conversion musicale de notre nation.

Gluck avait quitté Paris lorsque Mozart arriva dans cette ville en 1778; il y resta depuis le mois de mars jusqu'à la fin d'octobre suivant. Ainsi tout ce que certains feuilletonnistes ont fait dire à Gluck par Mozart, au sujet de la mauvaise fortune d'*Alceste*, représentée en 1776, les prédictions de l'*enfant* musicien (un enfant de vingt-trois ans!) les larmes versées dans le sein de l'illustre maître, sont des inventions de littérateur ignorant.

Mozart logea dans un hotel garni de la rue du Gros-Chenet

le nom de *Mozart*, me semble doublement avantageux pour nous. Il me suffira peut-être d'en avertir nos édiles.

Lafont (Charles-Philippe), de Paris, reçut les premières leçons de musique et de violon de sa mère, sœur de Berthaume, il apprit à chanter sans maître, et produisit sa voix avec succès aux concerts de Feydeau. Plus tard, élève de Kreutzer, de Rode, il brilla comme violoniste aux concerts donnés à l'Opéra, au théâtre Olympique en 1805 et 1806.

Libon (Philippe), de Cadix, se fait applaudir en exécutant un concerto de violon de sa composition, dans le concert qu'il donne au théâtre Olympique en 1800.

Baillot (Pierre-Marie-François de Sales), de Passy, longtemps amateur, se fit entendre pour la première fois, comme artiste, en 1795, au concert de la maison Wenzel, rue de l'Échiquier, en exécutant le 14e concerto de Viotti.

Romberg (Bernard), de Dinklage, près de Munster, chef de l'école de violoncelle d'Allemagne, obtient le plus grand succès, en 1800, aux concerts Cléry, comme à ceux du théâtre Olympique.

Baermann (Henri), de Potsdam, clarinettiste célèbre, figure aux concerts donnés au théâtre Favart, en 1817, par Mme Catalani.

Rode (Pierre), de Bordeaux; Viotti, son maître, le fit débuter, en 1790, au théâtre de Monsieur (Feydeau), dans l'entr'actes d'un opéra italien; il y joua le 13e concerto de Viotti. Plus tard, il exécuta les 3e, 13e, 14e, 17e et 18e concertos du même auteur aux concerts de Feydeau. La beauté de cette dernière composition fut si vivement sentie, l'habileté de l'exécutant si bien appréciée, que le public voulut entendre cet admirable 18e pendant trois soirées consécutives de la semaine sainte.

Tulou (Jean-Louis), de Paris, se produisit pour la première fois dans un concert d'apparat, donné par Mme Catalani, dans la salle

SIXIÈME ÉPOQUE,

DU 9 JUIN 1778 AU 2 MARS 1780.

X

Les chanteurs italiens, assemblés par de Vismes, débutent à l'Académie royale de Musique. — *La Buona Figliuola*, de Piccinni, l'*Idolo cinese*, de Paisiello. — La Banti. — Elisabeth Billington. — Viotti. — Todisles et Maratistes. — Garat. — Fischer. — Davide. — Babbini. — Anfossi.

De Vismes du Valgay prend la direction de l'Académie royale de Musique le 1er avril 1778. Les chanteurs, qu'il avait fait venir d'Italie, débutent le 9 juin suivant, avec peu de succès, par *le Due Contesse*, de Paisiello. Un ballet de Noverre, *les Petits Riens*, sert de cortège à cet ouvrage.

Avec son opéra bouffon,
L'ami de Vismes nous morfond;
Si c'est ainsi qu'il se propose
D'amuser les Parisiens,
Mieux vaudrait rester porte close,
Que de donner si peu de chose
Accompagné de petits riens.

Caribaldi, Viganoni, ténors; Poggi, Gherardi, Focchetti,

basses; Tosoni, baryton; Mmes Chiavacci, Rosina et Costanza Baglioni, Farnesi, figuraient dans cette société chantante assez médiocre, dont la direction, pour la partie musicale, était confiée à Piccinni.

Viganoni, très jeune encore, devint plus tard un admirable ténor. La Banti, qui depuis acquit une si grande célébrité, fait ses premières armes sur notre scène : elle chante avec un succès prodigieux l'air de bravoure de la *Didone abbandonata* de Sacchini, écrit pour la Gabrielli (Planches, 98). Cet air est dit entre le deuxième et le troisième acte d'*Iphigénie en Aulide.* Les Italiens alternaient leurs représentations avec celles de l'opéra français.

Le Finte Gemelle, *il Curioso indiscretto*, d'Anfossi, produisirent peu d'effet. On accueillit avec enthousiasme *la Frascatana* de Paisiello, début de cet auteur à Paris; Gherardi, Pinetti, firent leur entrée dans cet opéra d'un grand renom. *La Buona Figliuola*, de Piccinni, qui depuis dix-huit ans était applaudie par l'Europe entière, obtint une faveur semblable à Paris.

La Cecchina ossia la Buona Figliuola, écrite à Rome en 1760, excita des transports d'admiration poussée jusqu'au fanatisme. On déclara cette œuvre le plus parfait des opéras bouffes : il n'y avait pas eu jusqu'alors de succès plus brillant, celui de *la Cecchina* fut universel. Le livret en était tiré du roman de *Paméla.* L'opéra nouveau de Piccinni s'empara de tous les théâtres d'Italie, et partout il produisit les mêmes sensations. On ne voulait plus entendre d'autre musique, le peuple la demandait toujours à l'exclusion de compositions plus récentes. Les modes, les enseignes de cafés, de magasins, des boutiques étaient *à la Cecchina.* Ce fut le premier exemple de cette vogue dont nous avons été souvent témoins pour quelques opéras modernes. Ginguené, l'ami de Piccinni et son biographe, assure que cette pièce ne couta que dix-huit jours de travail à son auteur. Duni l'avait déjà musiquée sans succès.

Ce fut dans *la Cecchina* que Piccinni fit entendre pour la première fois des finales avec des changements de tons, de rhythmes et de mouvements, qui renfermaient plusieurs scènes. Logros-

cino, à qui l'on devait l'invention de ces finales (1730), les écrivait sur un seul thème. Cette idée originale, précieuse de la coupe et de la conduite des finales fut une des causes du succès merveilleux de la pièce. Jomelli, passant à Rome, à son retour de Stuttgard, avait ses oreilles fatiguées des éloges prodigués à *la Buona Figliuola;* d'un ton de mépris, en parlant du compositeur et de son ouvrage, il disait à ses familiers : *Sarà qualche ragazzo e qualche ragazzata;* mais après avoir entendu l'ouvrage, il déclara solennellement, avec la sincérité digne d'un si grand maître, que Piccinni était inventeur.

A la première représentation de *la Buona Figliuola,* sur le théâtre de l'Académie, le public appela Piccinni et le complimenta vivement, 7 décembre 1778. Floquet avait déjà triomphé de la même manière, sur le même théâtre, le 7 septembre 1773, après l'exhibition première de *l'Union de l'Amour et des Arts.*

L'Idolo cinese, de Paisiello, ne plaisait pas du tout au public de Paris. On rendait justice aux agréments de la musique, au luxe de la mise en scène, au jeu des acteurs, et l'opéra nouveau n'en était pas moins négligé par les amateurs indifférents. *L'Idolo cinese* chancelle sur son piédestal, est près de tomber, lorsque l'on apprend que c'est un ouvrage de commande écrit sous la dictée du roi de Naples au moment où de graves différends le séparaient de la cour de Rome. Ce prince a fait composer pour son théâtre cette parodie satirique de l'exaltation du saint-père, et des cérémonies qui l'accompagnent : l'idole chinoise n'est autre que le pape. Le mot de l'énigme connu, cette bouffonnerie devint intelligible ; on la trouva pleine de sel et de gaieté ; les traits portèrent ; la pompe du spectacle, le livret, la musique, les acteurs, tout réussit alors dans *l'Idolo cinese.* Succès de fanatisme.

A cette époque la scène de l'Académie royale de Musique présenta successivement les meilleures pièces qui, depuis Lulli jusqu'à Piccinni, pendant plus d'un siècle, avaient obtenu la faveur du public. De Vismes s'efforça de contenter tous les gouts en faisant une revue historique, en montrant cette galerie où figuraient tous les genres de musique française. Les opéras

nouveaux étaient mis en scène à leur tour, et plus fréquemment qu'au temps passé. La troupe italienne, alternant avec les acteurs français, on donnait sept représentations par semaine. Les fanatiques de toutes les espèces applaudirent les meilleurs opéras bouffons de Piccinni, de Traetta, de Paisiello, d'Anfossi; le *Thésée*, de Lulli; *la Provençale*, de Mouret; *Vertumne et Pomone*, de Destouches; *Castor et Pollux*, *Pygmalion*, *Dardanus*, de Rameau; *la Fête de Flore*, de Trial; *la Bergerie*, de Cambini; *Ernelinde*, de Philidor; *Armide*, *Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, de Gluck; *Roland*, la Buona Figliuola, de Piccinni; et sifflèrent *Hellé*, de Floquet. De Vismes fit écrire par Grétry *les Trois Ages de la Musique*, pièce relative à la circonstance. C'était un feu roulant d'airs, de chœurs, de duos; on chantait, on dansait avec une ardeur jusqu'alors inconnue, et qui depuis ne s'est plus renouvelée.

Il Matrimonio per Inganno, d'Anfossi, qui venait de réussir à Naples, est mis en scène à Paris avec le même succès, le 3 septembre 1779. La *signora* Chiavacci, *prima donna assoluta*, cantatrice d'un grand talent, actrice pleine d'esprit et de finesse y triomphe. Piccinni compose pour elle une cavatine de bravoure que l'on ajoute à l'opéra nouveau. La *signora* Clementina Chiavacci brillait dans le monde par sa magnificence; elle jouait la femme de qualité; son équipage somptueux était précédé par un coureur. La cantatrice italienne effaçait toutes les virtuoses galantes de la capitale. Le ministre Amelot se plaisait à les faire crever de jalousie, en prodiguant ses bienfaits à la sirène qui le charmait. Nos ministres ont toujours encouragé les talents.

Delaborde parle de Caribaldi, premier ténor, en ces termes :

— Il met dans ses rôles toute l'expression qu'une musique parfaitement rendue peut leur procurer: une voix naturelle, douce, extrêmement souple; une exécution variée et pleine d'agréments, l'art de déclamer, de prononcer à merveille : voilà ce qui distingue Caribaldi, ce qui l'a fait accueillir avec transport sur le théâtre de Paris, quoique les Français ne soient pas encore au point de connaître tout son mérite. »

Il Matrimonio per Inganno fut la dernière pièce exécutée par les Italiens. *Il Marito indolente*, que l'on répétait, ne parut

point en scène. Louis XVI avait dit : — Si j'allais au parterre de l'Opéra, je cabalerais contre eux. Je ne sais rien de plus insipide que des bouffons qui ne savent pas faire rire. » Ce mot décida le directeur à les congédier.

Aux six opéras déjà nommés, je dois ajouter, pour compléter leur répertoire :

La Finta Giardiniera, musique d'Anfossi ; 12 novembre 1778.

Il Geloso in Cimento, musique d'Anfossi ; 18 janvier 1779.

La Buona Figliuola maritata, musique de Piccinni ; 15 avril 1779.

Le 27 juillet 1769, on représentait cet opéra sur le théâtre de Feltri, petite ville à seize lieues de Venise. Un orage épouvantable éclate, le tonnerre tombe et pénètre dans la salle par le comble du bâtiment, vers la fin de la représentation ; il éteint toutes les lumières. Les spectateurs poussent des cris d'effroi, le tumulte, la confusion deviennent horribles. On se précipite dans les corridors, chacun cherche dans les ténèbres une issue pour fuir ce lieu de désolation. Quand la salle est éclairée de nouveau, un effrayant tableau s'offre aux yeux ; de tous cotés on voit des hommes, des femmes et des enfants privés de sentiment ; dix personnes sont réduites en cendres, et près de quatre-vingts sont grièvement blessées.

Le célèbre Graun, compositeur favori du roi de Prusse Frédéric II, travaillait dans le pavillon d'un grand jardin, quand un orage survint tout à coup. Graun quitte la table sur laquelle il écrivait et s'éloigne. A peine est-il sorti que la foudre tombe sur le pavillon et consume la table et la partition qu'il y avait laissée. Weiss, luthiste sans rival ; Quantz, flûtiste fameux et quelques autres amis de Graun, alors peu connu, tirèrent un heureux augure de cet événement pour l'avenir du jeune compositeur. La prédiction se réalisa. 1722.

Il Vago disprezzato, musique de Piccinni ; 16 mai 1779.

L'Amore Soldato, musique de Sacchini ; 8 juillet 1779.

avec hardiesse, et plus disposé que les musiciens italiens de son temps à faire usage de l'harmonie chromatique de l'école allemande, Traetta conçut la musique de théâtre telle que Gluck nous la donna plus tard, sauf les tendances mélodiques, plus marquées dans les compositions de l'auteur italien que dans les ouvrages du maître allemand. Dans le pathétique, Traetta s'élève parfois jusqu'au sublime, témoin l'air de son opéra de *Semiramide*, inséré dans la *Méthode de Chant* du Conservatoire de Paris, page 274 et suivantes.

Quelquefois il oubliait que ces accents énergiques n'étaient pas du gout de ses compatriotes, et qu'ils préféraient la mélodie pure au partage de leur attention entre la mélodie et l'harmonie; mais s'il apercevait dans son auditoire des signes de la fatigue causée par cette préoccupation, pendant les premières représentations de ses ouvrages, assis au clavecin et convaincu du mérite et de l'importance de certains morceaux, il se levait, et, s'adressant aux spectateurs, il leur disait : *Signori, badate a questo pezzo*. Le public écoutait avec intérêt le morceau recommandé par l'auteur, et presque toujours, applaudissait à cette expression naïve du juste orgueil d'un grand artiste.

Dans la *Sofonisba* de Traetta, cette reine se jette entre son époux et son amant qui veulent aller se battre. — Cruels, leur dit-elle, que faites-vous ? Si vous voulez du sang, frappez, voilà mon sein; et comme ils s'obstinent à sortir, elle s'écrie : Où allez-vous ? Ah ! » Sur cet *Ah!* l'air est interrompu. Le compositeur voyant qu'il fallait s'éloigner ici de la règle générale, mit au-dessus de la note *sol*, entre deux parenthèses : (*Un urlo francese*). C'était en connaissance de cause, que Traetta nommait *hurlement français* le cri le plus aigu que pût former la voix humaine. Il jugeait d'un seul trait, avec une piquante justesse, la manière des chanteurs français de son époque.

Après le succès de sa *Didone*, écrite et représentée à Saint-

LA BANTI (Brigida Bandi, *dite*),

N'était qu'une routinière; comme Ansani, l'illustre ténor, elle ne connaissait pas même les notes de la musique. La Banti avait reçu de la nature tous les avantages, tous les talents qui la firent surnommer *la Virtuose du siècle*. Son intelligence était si merveilleuse, qu'il suffisait de lui chanter deux fois un air, un duo, un trio, pour qu'elle exécutât sa partie admirablement; elle savait à propos renoncer aux broderies dictées par l'auteur, afin d'en substituer d'autres qu'elle improvisait à ravir. Sa mémoire était imperturbable à l'égard du texte de sa partie; on pouvait s'y fier, le dessin musical était fidèlement rendu; pas une note douteuse ; une observation exacte des temps, des entrées, des silences : le meilleur musicien n'eût pas mieux fait en ayant sa partie sous les yeux. La Banti se trompait cependant, elle se trompait quand elle chantait seule, chose singulière, car les routiniers ne vont jamais si bien que quand ils sont libres de leurs actions.

Dans l'*allegro* d'une cavatine, le motif principal, la cabalette, *Tutto sorridere a me d'intorno*, par exemple, est exécuté d'abord. La cantatrice passe ensuite à la phrase intermédiaire : *Ah! già dimentico i miei tormenti*, pour revenir à la cabalette, *Tutto sorridere*, qui, cette fois, est terminée par un trait brillant et développé, destiné à servir de péroraison au discours musical, arrêté, conclu sur cette cadence finale.

La Banti disait régulièrement sa cabalette et la phrase intermédiaire qui la suivait. Arrivée au point de repos qui ramène le motif pour terminer l'air, au lieu de suivre le cours de la cavatine, une distraction la lui faisait recommencer. Elle revenait tout naturellement à ce même point de repos; nouvelle distraction qui la renvoyait au début. Ses airs devenaient ainsi des rondeaux sans fin, le serpent qui se mord la queue; elle recommençait à trois ou quatre reprises. Le public était charmé des *bis* que sa virtuose favorite lui donnait avec tant de libéralité, l'orchestre la suivait dans ses aimables distractions. Comme elle n'éprouvait aucune fatigue, la Banti ne prenait pas garde à

la durée un peu trop prolongée de ces solos, elle allait toujours son train jusqu'à ce que le souffleur lui dît : — Songez à finir. »

Née à Crema, en 1757, la Banti était ultramontaine, et pourtant c'est la France qui donna cette virtuose à l'Italie. De Vismes, directeur de l'Académie royale de Musique, en 1778, se promenait sur le boulevard du Temple, il s'arréta devant un café dans lequel chantaient des musiciens ambulants. La voix ravissante d'une jeune fille le frappe de surprise; il donne un louis à la chanteuse des rues et l'invite à venir le trouver à l'Opéra. Après avoir entendu trois fois un air de Sacchini, la Banti le dit à merveille. De Vismes l'engagea sur le-champ et la fit débuter. Cette cantatrice fournit la plus brillante carrière sans devenir plus habile musicienne qu'elle n'était d'abord. La beauté, l'étendue, l'accent de sa voix la placèrent au rang suprême. Elle mourut à Bologne le 18 février 1806, léguant son larynx à l'académie de cette ville. Cet organe, précieux instrument de la virtuose, larynx d'une ampleur extraordinaire, phénoménale, est déposé dans un bocal; il figure parmi les curiosités du musée de Bologne.

En 1799, la Banti arrive à Londres et débute par le rôle de Polifonte dans la *Merope* de Nasolini : Mme Billington y jouait celui de Mérope. La réunion de ces deux beaux talents produisit un tel effet, que les spectateurs affluaient jusque sur la scène. Un semblable concours eut lieu le 3 juin 1802, jour où l'on entendit, pour la première fois, Mmes Billington et Mara chanter ensemble un duo composé pour elles par Bianchi. Rien ne peut donner une idée du fini de l'exécution de ces deux grandes cantatrices, de leur verve brillante, et de l'enthousiasme de l'auditoire. Mme Billington avait déjà tenu le premier rang à Naples, à Milan; elle quitta le théâtre en 1809, à l'âge de 44 ans, et ne jouit que pendant neuf ans d'une fortune de 1,600,000 fr.

La Banti ne pouvait léguer autre chose que son larynx, elle mourut dans un état voisin de la misère, après avoir mangé, pour mieux dire bu, des sommes immenses. Cette cantatrice fit entendre à Naples un air accompagné par deux cors; les frères Boeck (Ignace et Antoine) exécutèrent ces parties récitantes. Ce

fut un des plus beaux succès de la cantatrice et de ses dignes concertants.

En 1801, la Banti demande un opéra nouveau pour l'exécuter au théâtre italien de Londres. Elle paraissait enchantée de la musique de Ferrari (Jacques-Godefroi), et c'est à lui qu'elle s'adresse. Ferrari s'empresse d'écrire la partition de *Rinaldo d'Asti*. Cette œuvre terminée, la Banti l'abandonne pour le *Mitridate* de Nasolini, que la Billington devait chanter avec elle. Victime de ce caprice dédaigneux et cruel, l'auteur, que le dépit entrainait, fit exécuter son opéra par la Vinci, sans considérer que l'habit taillé pour un géant ne pouvait être endossé par un nain. *Rinaldo d'Asti* n'eut que trois représentations, grâce à l'avidité de la Banti, à qui le secours de la Billington promettait une meilleure recette.

Au festival en l'honneur de Hændel, de l'année 1786, on entendit à Londres un duo chanté merveilleusement par MM^mes Billington et Mara, que sept cents douze symphonistes accompagnaient.

Mme BILLINGTON (Élisabeth Weichsell),

Vient à Paris en 1787, et se fait admirer dans plusieurs concerts.

En 1794, une violente éruption du Vésuve éclata, les Napolitains superstitieux attribuèrent cette calamité peu surprenante à ce qu'une anglaise hérétique avait chanté sur le théâtre *San Carlo*. Les amis de Mme Billington conçurent même des craintes sérieuses à l'égard des suites que pouvait avoir cette opinion chez un peuple fanatique : heureusement l'éruption cessa, le calme reparut, et le talent de la virtuose acheva de triompher des préventions des Napolitains.

VIOTTI.

Viotti se fait entendre à Paris dans une petite réunion d'artistes, et charme son auditoire au point que l'archet tombe des mains de ses accompagnateurs. Ce maître soutient sa haute réputation au Concert spirituel. Un journaliste du temps, après avoir parlé de l'exécution brillante de Viotti, du fini précieux de

ses traits, de la suavité de son jeu dans l'*adagio*, conclut par cette phrase stupide, où l'amphibologie brille de tout son éclat : — On prétend que depuis le fameux Lulli, il n'a point paru de violon de sa force. » 1782.

O Parisien, régulateur du goût, Parisien, faiseur de réputations déjà faites, que ta confiance me divertit !

TODISTES ET MARATISTES.

Mme Mara fait une explosion foudroyante au Concert spirituel en exécutant l'air de Naumann : *Tu m'intendi*. Partant du *sol* grave, sa voix pleine, égale et sonore s'élevait sans effort jusqu'au *mi* sur-aigu. Cette virtuose allemande excellait dans les airs de bravoure. Aux passages brillants, aux traits audacieux que l'on écrivait pour son organe, d'une agilité surprenante, elle ajoutait des vocalises empruntées au répertoire instrumental; exécutant à ravir des variations de Corelli, des harpéges que l'archet devait faire sonner sur les quatre cordes du violon. Mme Catalani suivit plus tard cet exemple et vocalisa des variations de Rode. Après avoir déployé tout l'éclat de sa bravoure, Mme Mara donnait beaucoup de charme et d'expression aux mélodies d'un caractère gracieux et tendre. Elle chantait d'une manière également supérieure en allemand, en italien, en français, en latin, en anglais. C'était la Malibran de son époque. Les amateurs formèrent deux sectes, deux partis, les uns vantaient Mme Mara, les autres exaltaient Mme Todi, portugaise, sa très digne rivale, qui l'avait précédée à Paris, en 1778. Elles faisaient l'ornement du Concert spirituel en 1782.

— Quelle est la meilleure ?

— C'est Mara.

— C'est bientot dit.

Legros, premier ténor de l'Académie royale de Musique, dirigeait le Concert spirituel, dont il releva la splendeur en appelant à son aide les virtuoses étrangers du plus grand renom. Il donnait 240 livres par soirée à Mme Mara. Mme Saint-Huberti se mesure avec cette cantatrice dans un duo d'Anfossi. L'épreuve était

périlleuse; elle fit beaucoup d'honneur à l'actrice française, alors bien près de l'apogée d'un sublime talent. *Didon* ne fut représentée que le 1er décembre 1783.

Todi, par sa voix touchante,
De doux pleurs mouille mes yeux;
Mara, plus vive, plus brillante,
M'étonne, me transporte aux cieux.
L'une ravit et l'autre enchante,
Mais celle qui plait le mieux,
Est toujours celle qui chante.

Femmes d'esprit, elles chantaient fort bien en français. Mme Mara disait à merveille nos chansons; elle tirait parti de son accent allemand pour donner plus de grace et de coquetterie à son chant. En effet, plus on gâte le français en estropiant sa prononciation et plus il devient sonore et musical. Mme Todi quitta notre capitale, en 1783, le 16 juillet, pour aller en Russie, où l'impératrice Catherine II l'appelait. Elle revint à Paris en 1788, et chanta dans les concerts de la Loge olympique plusieurs airs de Paisiello, de Cimarosa, de Sarti; Cherubini composa pour elle une grande scène, *Sarete alfin contenti,* qu'elle exécuta devant le même auditoire. Après le succès d'enthousiasme qu'elle obtint à Saint-Pétersbourg dans l'*Armida* de Sarti, Mme Todi reçut de l'impératrice un collier de diamants d'une grande valeur.

Gertrude-Élisabeth Schmæhlingen, violoniste fort habile, et dont la réputation comme cantatrice s'étendait dans l'Europe entière, arrive à Berlin. Le roi Fréderic II refuse de l'entendre, et dit à ceux qui l'en prient : — Une cantatrice allemande! J'aimerais mieux entendre le hennissement de mon cheval. » Il s'y décide pourtant après bien des sollicitations, et le premier air que Mlle Schmæhlingen exécute, détruit les préventions facheuses de Frédéric. Ce prince musicien veut sur-le-champ éprouver l'habileté de la jeune fille; il va quérir les manuscrits les plus difficiles de sa bibliothèque et les lui présente. La virtuose chante, à la première vue, tous ces morceaux de différents styles, avec autant de grace que de vigueur et d'aplomb. Frédé-

ric rendit hommage au talent qu'il avait méprisé sans le connaître. Gertrude fut engagée pour le service de la cour de Potsdam avec un traitement de trois mille écus de Prusse (11,250 fr.) pour toute sa vie; ce qu'elle accepta joyeusement. Elle porta cette riche dot au violoncelliste Mara, peu digne de cette faveur. M[me] Mara parut sur le théâtre et sa renommée grandit au point qu'il lui vint de Londres des offres secrètes de 2,500 livres sterling pour quelques concerts. Frédéric traitait ses musiciens comme ses soldats.

La *prima donna*, certes, n'était point *assoluta*, bien au contraire, il fallait pourtant chanter l'opéra dans cette position peu gracieuse. Après avoir épuisé toutes les ruses du métier, elle résolut de se faire renvoyer pour cause d'extrême négligence dans son service. Une occasion favorable à l'exécution de ce projet se présenta bientot. Le czarowitz Paul I[er] était à Berlin, on lui préparait de brillantes fêtes. M[me] Mara devait tenir le rôle principal dans un opéra dont la représentation était promise; elle feignit d'être malade. Le roi lui fit dire le matin qu'elle eût à se bien porter, à chanter comme elle pouvait le faire; mais elle resta couchée. Deux heures avant le spectacle, un carrosse escorté de huit dragons s'arrête à sa porte, un capitaine entre dans sa chambre en lui déclarant qu'il avait ordre de l'amener au théâtre morte, ou vive. — Mais vous voyez que je suis au lit! — J'emporterai donc aussi matelas et couchette. »

Il fallut obéir. Baignée de larmes, elle se laissa conduire à sa loge, habiller, bien résolue de chanter sans ame, sans gout et de manière à faire repentir le roi de ses violences. Tout alla de cette façon pendant le premier acte; mais ensuite il lui vint dans l'esprit qu'elle ne devait pas laisser une facheuse opinion de son talent au grand-duc de Russie, et dans un air brillant, elle déploya toutes les ressources de son habileté, notamment dans un trille qu'elle soutint au-delà de tout ce qui paraissait possible, le battant avec une agilité merveilleuse, modifiant la puissance de sa voix depuis le son le plus faible jusqu'au plus intense, et le diminuant ensuite par degrés. Ravi de ce qu'il entendait, le prince l'applaudit avec transport.

Fatiguée du despotisme qui l'opprimait, la cantatrice résolut de s'en affranchir par la fuite. Arrêtée en chemin, on la sépare de son mari. Le violoncelliste, enfermé dans une forteresse, est obligé de changer d'instrument et de jouer du tambour en tête d'une compagnie. Les larmes de Gertrude ne purent fléchir le tyran, et ce ne fut que par l'abandon d'une partie de son traitement qu'elle obtint la liberté du captif. Après une autre escapade, Frédéric, dont le gout pour la musique s'affaiblissait, accorda le congé de la cantatrice et ne voulut plus entendre parler d'elle.

Mme Mara s'était signalée à Vienne, en Hollande, en Belgique lorsqu'elle vint à Paris, en 1782. Elle passe en Angleterre, et les concerts qu'elle donne à Londres lui rendent jusqu'à 70,000 fr. en quinze jours, sans compter de très riches présents. Mistriss Siddons, célèbre tragédienne anglaise, touchait alors 150,000 fr. par an du directeur de Drury-Lane ou des bénéfices que lui procuraient ses congés.

Mme Mara revint à Paris en 1784; elle y parut encore en 1801, à l'âge de cinquante-deux ans, son ancienne réputation lui fit donner la salle de l'Opéra pour un concert. Elle produisit peu d'effet, sa voix avait perdu sa puissance, et l'on venait d'entendre Mme Grassini.

GARAT.

Ce virtuose avait chanté dans quelques salons de Paris; sa voix charmante, son talent tout d'instinct, avaient excité des transports unanimes. La reine voulut l'entendre, et le 12 janvier 1783, un carrosse à six chevaux le vint prendre chez lui, d'après l'invitation déjà reçue. On relaie à Sèvres, il arrive à Versailles et descend chez Mme de Polignac. Il y trouva dans l'antichambre toute la musique du roi prête à recevoir les ordres de sa majesté. La reine, le comte d'Artois, une foule de seigneurs et de dames l'attendaient. Le musicien gascon accompagna d'abord la reine et son frère, l'empereur Joseph II, exécutant un duo. Il chanta seul ensuite, et quand il eut ravi cette brillante assemblée par l'expression, la vivacité, la fougue bru-

lante de son exécution, Marie-Antoinette lui demanda quelques facéties musicales. Garat contrefit admirablement les différentes voix de l'Opéra, celle de Legros surtout, dont il imitait le style; ce nouveau succès valut au moins le premier.

Le chanteur enthousiasmé, tremblant peut-être du rôle qu'il jouait, de la bouffonnerie à laquelle il venait de se livrer, s'écria d'une manière très naïve : — Ah! si mon père me voyait ici, qu'est-ce qu'il dirait? — Monsieur, on fera de sorte qu'il n'ait pas lieu de s'en repentir, répliqua le maréchal de Duras.»

M. de Vaudreuil, dans son invitation, avait poussé la délicatesse au point de lui mander que la reine l'autorisait à choisir le jour et l'heure qui lui conviendraient. Le comte d'Artois attacha le jeune musicien à sa personne en qualité de secrétaire. Le père de Garat, célèbre avocat au parlement de Bordeaux, s'opposait de tout son pouvoir à ce que son fils suivît la carrière musicale. Son oncle, le sénateur sous l'empire, vint encore l'arrêter au moment de ses triomphes les plus brillants.

Deux Garat sont connus ; l'un écrit, l'autre chante.
Admirez, j'y consens, leurs talents que l'on vante ;
Mais ne préférez pas, si vous formez un vœu,
La cervelle de l'oncle au gosier du neveu.

Garat avait déjà volé leur métier à Mmes Todi, Mara; il fit de nouveaux progrès avec Mandini, Viganoni, Mme Morichelli, et devint le chanteur le plus étonnant que la France ait produit. Garat, c'était Rubini, avec un peu moins de puissance d'organe. Garat impatronisa la musique italienne à Paris; parmi les élèves qu'il forma, je dois compter, au premier rang, Rolland, Louis Nourrit, Despéramons, Ponchard, Levasseur, Mmes Barbier-Valbonne, Branchu, Duret, Boulanger, Rigaut. Garat chantait tous les genres avec une égale perfection, depuis les fureurs d'Oreste jusqu'aux mélodies simples de la romance, aux badinages de la chanson. Air de basse ou de ténor, tout convenait à sa voix singulière, agile au suprême degré. Garcia, disant *Fin ch' han dal vino,* m'a fait retrouver Garat; mais depuis cinquante-six ans, mon oreille cherche l'air prodigieux : *Non sò più*

cosa son, cosa faccio, des *Nozze di Figaro,* sans avoir pu le rencontrer. J'ai conseillé cent fois à la ravissante Malibran de paraître dans le rôle de *Cherubino d'amore,* c'eût été son plus beau triomphe.

Legros disait un jour : — Quel dommage que Garat chante sans musique ! — Sans musique! s'écria Sacchini; Garat est la musique même. » Il n'était pas si maladroit qu'il le paraissait. L'ignorance qu'il affectait n'était qu'un genre de coquetterie de plus. J'en ai fait l'observation plus d'une fois.

Garat monte un jour dans son cabriolet, prend les rênes en main, et s'aventure seul au milieu de Paris : son page était malade. A peine lancé, le chanteur aperçoit Pradher, se dirige vers ce musicien, l'engage par signes à monter dans le véhicule, en lui témoignant par des gestes, le desir qu'il a de l'entretenir de choses importantes. Pradher se rend à l'invitation, le voilà près de son ami, qui l'accueille avec un gracieux sourire; et, sans lui dire un mot, il s'occupe de son cheval pour en accélérer la marche; passant de l'*allegretto,* jusqu'alors observé prudemment, à la vitesse du *risoluto,* à la fougue du *prestissimo,* sans faire la moindre attention aux voyageurs pédestres qu'il mettait en péril. Pradher surpris, alarmé d'une conduite aussi légère, et ne voulant être complice de quelque homicide, se met à crier : — Gare ! gare ! hée houp ! holà hée ! » de toute la force de ses poumons, et renouvelle *con brio* ses avertissements, lorsqu'un piéton se met en prise. La course fut longue bien que rapide. Arrivée à son terme, Garat remercia son ami par un sourire plus gracieux encore.

Pradher veut savoir enfin les secrets qu'il avait à lui communiquer. Le virtuose lui montre l'affiche annonçant le concert de Feydeau, concert dans lequel on devait l'entendre, et lui rappelle, par signes, qu'en ces jours de haute cérémonie, il s'abstenait de parler, de crier surtout. Le compagnon de voyage devina sans peine quel était le rôle qu'il venait de jouer.

Le 7 juillet 1821, nous avions diné chez des amis communs, rue Galande. Après le café, le rum, on prie Garat de chanter; il refuse. Les instances deviennent plus pressantes. — Non, dit-

il avec humeur, je n'en ferai rien; j'ai du chagrin, du dépit même, de ce que ce gaillard doute sans cesse de mon amitié. »

Il me montrait au doigt, je saisis la réplique et sur-le-champ, je m'assieds au clavier et j'attaque vivement, sans musique, le duo d'*Iphigénie en Tauride: Et tu prétends encore que tu m'aimes!* Garat chanta sa partie de Pylade avec une expression, une suavité délicieuses; mais certains sons élevés ne sortaient pas. Toutes les fois qu'une note manquait à l'appel, il me frappait rudement sur l'épaule, disant avec sa brusquerie ordinaire: *Vous m'écoutez!*

Nous quittâmes nos auditeurs de bonne heure pour venir à la première représentation d'*Emmà*, drame lyrique de Planard et du presque débutant Auber, donnée à Feydeau les an et jour ci-dessus mentionnés. Garat ne comptait pourtant alors que sa cinquante-septième année. Je ne l'ai plus entendu chanter depuis lors. Il cessa de vivre le 1er mars 1823.

FISCHER.

Fischer (Louis), basse profonde, suave, éclatante, partant du *ré* grave pour s'élever jusqu'au *fa* de la troisième octave, faisait les délices de Manheim, de Munich, de Vienne, depuis quinze ans, lorsqu'il vint se faire entendre au Concert spirituel, en 1783. Ce virtuose, élève de Raff, ne fut pas moins heureux que son maître. Après ce triomphe nouveau, Fischer se rendit à Naples. Rome, Venise voulurent aussi le posséder. En 1794, il brillait à Londres aux concerts de Hanover-Square. Reynold a gravé le portrait de Fischer.

L'Allemagne a produit souvent des voix de cette espèce. Forst (Jean-Bernard), s'était illustré vers la fin du dix-septième siècle. Une superbe voix de basse profonde, un gout pur, une méthode admirable, ne tardèrent pas à lui faire la plus brillante réputation. Les princes le comblèrent d'éloges et de bienfaits. La première fois que Forst se fit entendre à Vienne, l'empereur Joseph Ier lui dit qu'il doutait si l'Europe avait eu jamais un chanteur plus habile, et, comme preuve de satisfaction, il lui met au col une

chaîne d'or, et le nomme musicien de sa chambre. La faveur dont il jouissait auprès de ce monarque excita la jalousie des chanteurs italiens de la chapelle impériale, Forst fut empoisonné. La clameur publique les accusa de ce forfait; cependant on parvint à sauver le précieux virtuose. Quoique sa maladie l'eût privé de l'étonnante sonorité de sa voix, la beauté de sa méthode, le charme séducteur de son exécution, ne le firent pas moins admirer. Né à Mies, en Bohême, en 1660, Forst mourut à Prague en 1710.

Avec moins de talent que Forst, Bendeler (Salomon) le surpassait en puissance vocale. Dès l'âge de seize ans (1699) son organe acquit un timbre si fort et si pénétrant que nul chanteur ne pouvait lutter avec lui. Quelle que fût l'étendue d'une église, cette basse profonde et miraculeuse s'y faisait entendre partout et semblait ébranler la voute. Bendeler fit un voyage en Angleterre, il y refusa de grands avantages, et vint occuper une place à l'Opéra de Hambourg. De brillants succès l'attendaient en cette ville, de même qu'à Leipsig, à Brunswick. Dans une excursion qu'il fit à Dantzig, il toucha l'orgue de la cathédrale. Après avoir préludé, le chanteur déploie tout à coup les forces de sa voix tonnante. Une rumeur, qui s'élève dans l'église, interrompt bientot l'office et le virtuose; la femme d'un sénateur, frappée, épouvantée par cette voix formidable, venait d'accoucher heureusement d'un fils, dans la chapelle de Saint-Nicolas. Le sénateur, depuis longtemps goutteux, perclus, est si transporté de joie à cette nouvelle, qu'il recouvre l'usage de ses jambes, et court à l'église embrasser tendrement son héritier nouveau-né. Il va remercier Bendeler, l'invite au festin somptueux du baptême, et met sur l'assiette du chanteur-organiste trois cents ducats, en lui témoignant sa reconnaissance pour le double service qu'il vient de lui rendre, en qualité d'accoucheur et de médecin. Né à Quedlimbourg en 1683, Bendeler mourut en 1724.

DAVIDE.

Davide (Giacomo), fameux ténor, père de Giovanni Davide, que nous avons entendu chanter au Théâtre-Italien de Paris, est

1831, fait fureur au Concert spirituel en 1786. Il y avait paru l'année précédente sans produire une grande sensation. Ses roulades légères, les traits brillants, audacieux, qu'il lançait dans le récitatif, avaient indisposé les fidèles amateurs de la musique française. Ils les goutèrent ensuite, et ne purent refuser au virtuose les témoignages de leur admiration. Afin de justifier en quelque sorte leur méprise, ils prétendirent que Davide était plus vermeil en 1786, et que l'amélioration de la santé du virtuose devait nécessairement porter l'influence la plus heureuse sur son exécution; que d'ailleurs il avait fait de nouvelles études, réformé légèrement son gout, afin de mériter les applaudissements des Parisiens, juges suprêmes en musique.

Voici la rédaction d'un des arrêts prononcés par ce tribunal. — 1785, 30 mars. Malgré de nombreux applaudissements qu'a recueillis M. Davide, et qui vont toujours croissant de la part de ses admirateurs, il rencontre aussi des critiques. C'est un ténor en terme de l'art, c'est-à-dire, une basse-taille superbe, qui tient un peu du faucet dans le haut. C'est le premier chanteur de l'Italie en ce genre, conséquemment il ne doit point être agréable aux amateurs de la musique et de la manière française. Aussi ne lui trouvent-ils pas une brillante voix; ils ne peuvent s'empêcher sans doute de reconnaître l'adresse et l'art avec lesquels il la ménage; mais on lui reproche trop de luxe dans son chant; défaut au reste de son école, qui a transporté dans la musique et dans son exécution, les *concetti* que l'on critiquait autrefois dans les productions littéraires des Italiens. »

Faisant sonner victorieusement deux octaves, d'*ut* en *ut*, la voix de Giacomo Davide était d'une égalité, d'une force, d'une agilité merveilleuses. Ansani, son digne rival, procédait avec moins de prestesse, mais l'emportait sur lui par la noblesse, l'élégance du style. Davide chantait encore en 1820 sur le théâtre de Lodi, il avait alors 70 ans.

Mombelli (Dominique), père des demoiselles Esther, Annette Mombelli, s'était fait une réputation brillante parmi les ténors au moment où Davide, Ansani jouissaient de la plus grande faveur. On l'appelait *le ténor des trios*, attendu qu'il réussissait

plus particulièrement dans ce genre de composition. Rossini le gratifia d'un trio remarquable en écrivant *Demetrio e Polibio*, que Mombelli chanta pour la première fois, à Rome, avec ses deux filles, en 1812. Ce ténor était alors agé de soixante-un ans. *La Pergola* fut le dernier théâtre sur lequel il se montra; c'est à Florence qu'il termina, dix ans plus tard, sa longue carrière dramatique. Il était plus que septuagénaire et voulait encore chanter. Faible et tremblottante, sa voix baissait d'une manière insupportable. Les Florentins, dont il avait été le virtuose favori, le traitèrent avec indulgence et respect; mais, quand il vint au théâtre s'habiller afin de paraître en scène pour la seconde fois, Mombelli trouva ces mots écrits sur la porte de sa loge d'acteur:

A settanta
nè si balla nè si canta.

BABBINI.

Matteo Babbini, de Bologne, l'un des meilleurs ténors de l'Italie, était déjà célèbre en sa patrie comme en Allemagne, lorsqu'il vint se faire applaudir à notre Concert spirituel en 1787. Le succès prodigieux que Davide avait obtenu, l'année précédente, à Paris, au lieu de lui susciter une rivalité dangereuse, le servit: ce rude jouteur lui prépara les voies en accoutumant les Parisiens au style des virtuoses d'Italie. Babbini d'ailleurs avait un charme, une séduction dans la manière de présenter la phrase musicale, une élocution si pathétique et si noble, qu'il enchantait ses auditeurs, bien qu'il ne pût atteindre au brillant éclat, à la fougue impétueuse de Davide. Martin, notre fameux ténor de l'Opéra-Comique, Martin, que plusieurs ont à tort qualifié du titre de *baryton*, m'a parlé de Babbini comme d'un chanteur accompli.

Guglielmi (Pierre) ne permettait point aux chanteurs de broder sa musique et d'y faire des changements. A Londres, la célèbre cantatrice Mara s'était émancipée au point d'ajouter quelques traits à sa partie. — Mon devoir est de composer, lui dit-il, le votre est de chanter. Chantez donc, et ne gatez pas ce que j'ai composé. »

En pareille occasion, il donna son lot à Babbini : — Mon ami, veuillez bien, je vous prie, chanter ma musique et non la vôtre. »

Davide, virtuose non moins renommé, refusait de chanter dans l'oratoire de *Debbora e Sisara*, le duo ravissant : *Al mio contento in seno*, à cause de son extrême simplicité ; Guglielmi l'y contraignit, et le duo fut porté jusqu'aux nues, *alle stelle*.

Babbini revint à Paris en 1792, et parut avec un grand succès dans *Pimmaglione*, dont il chanta le rôle principal au théâtre Feydeau.

Mme Cesari s'était fait applaudir au Concert spirituel en 1781. Mlle Rose Renaud y débute avec succès à la même époque, à l'âge de onze ans, elle y chante des airs de Majo, de Sacchini, de Bertoni. Plus tard, en 1786, elle exécute, avec sa sœur Sophie, un duo de Mysliweczek, de la manière la plus brillante. On dit alors que la famille Renaud était une couvée de rossignols.

Elena Riccoboni, connue sous le nom de *Rose Baletti*, née à Stuttgard, cantatrice distinguée, se signale au Concert spirituel au mois de novembre 1788, et passe immédiatement dans la compagnie italienne du théâtre de Monsieur, que l'on organisait à cette époque.

Anfossi vient à Paris en 1780, et l'on met en scène à l'Académie royale de Musique *l'Inconnue persécutée*, traduction de son opéra *l'Incognita perseguitata*. La musique légère de cet ouvrage ne résista point à l'exécution lourde et monotone des chanteurs français de cette époque. Anfossi revint dans notre capitale en 1786, mais il y resta peu de temps et ne voulut donner aucun ouvrage à nos théâtres. Ce maître redoutait une exécution qui n'était composée que d'éclats de voix et de cris ; il partit pour aller diriger la musique du théâtre italien de Londres.

SEPTIÈME ÉPOQUE,

1787 ET 1788.

L'OPERA-ITALIEN A VERSAILLES.

XI

Il Marchese di Tulipano, de Paisiello. — *Giannina e Bernardone*, de Cimarosa. — *La Frascatana*, de Paisiello. — Mme Krumpholz.

Le Roi Théodore à Venise, opéra traduit de l'italien, musique de Paisiello, triomphait à Versailles, depuis trois mois, sur le théâtre de la ville. Mécontente de l'exécution de cet ouvrage, la reine le fit représenter sur le théâtre de la cour par des virtuoses choisis, parmi lesquels figuraient Garat, Azevedo, Richer. On le mit en scène à l'Académie royale de Musique le 11 septembre 1787, et sa destinée ne fut pas heureuse.

Neuville et Mlle Montansier, entrepreneurs des spectacles suivant la cour, réunissent une compagnie de chanteurs italiens, qui débutent à Versailles par *il Marchese di Tulipano*, de Paisiello. Ces virtuoses donnent trente représentations en trois mois; la recette en était assurée au moyen d'une souscription de 360 livres par personne. Mme Jules de Polignac avait négocié cette affaire dramatique, et la reine daigna solliciter les seigneurs et les dames pour augmenter le nombre des abonnés.

Cette troupe était un détachement de celle qui desservait, à Londres, le théâtre de Hay-Market. C'est le premier exemple d'une compagnie italienne qui, tour à tour, chante en France, en Angleterre; avec cette différence que la saison d'hiver était réservée aux Anglais. Été de 1787.

La *prima donna assoluta*, Storace (Anna-Celina), ne voulut point être du voyage. Versailles dût se contenter de Mme Bennini, l'*altra prima donna*, cantatrice remarquable ; Calvesi, Mengozzi, ténors; Morelli, première basse; une Anglaise, chantant les seconds rôles, secondèrent fort bien Mme Bennini.

Ces Italiens revinrent pendant l'été de 1788 ; ils représentèrent pendant ces deux saisons :

Il Marchese di Tulipano, musique de Paisiello.

Gli Schiavi per Amore. —

Giannina e Bernardone, musique de Cimarosa. Imitation du *George Dandin* de Molière.

L'Italiana in Londra. —

Le Gelosie villane, musique de Sarti.

La Frascatana, musique de Paisiello.

Il Geloso in Cimento, musique d'Anfossi.

Mme KRUMPHOLZ,

Harpiste célèbre, faisait l'ornement des concerts de Paris ; son expression était entrainante, son habileté supérieure se jouait avec les difficultés; la nature, en lui donnant le génie de l'instrument, lui révéla le secret d'une multitude d'effets inconnus aux autres harpistes, et qui prêtaient à son exécution un charme, un caractère inimitables.

Naderman, Dalvimare, Bochsa, Mlle Aline Bertrand, Théodore Labarre, ont tenu successivement le sceptre de la harpe, que Mme Krumpholz leur avait transmis. Il est en ce jour aux mains de notre prodigieux Godefroid.

HUITIÈME ÉPOQUE,

DU 26 JANVIER 1789 AU 7 AOUT 1792.

XII

Le Vicende amorose, au théâtre des Tuileries. — *La Buona Figliuola* aux Variétés de la foire Saint-Germain. — *Il Burbero di buon core*, au théâtre Feydeau. — Guglielmi, Cimarosa, Paisiello. — Le violoncelliste Shmmerczka. — L'*Impresario* croque-morts. — Braham. — Mlle Colbran. — Bianchi, Damiani.

Autié (Léonard), coiffeur de la reine, profite de son crédit auprès de cette princesse pour obtenir le privilège d'un théâtre d'opéra italien, dont il confie l'organisation et la direction au célèbre violoniste et compositeur Viotti. L'Académie royale de Musique s'alarme de cette rivalité naissante, elle en écrit au baron de Breteuil. Ce ministre lui répond, le 9 juillet 1788, que ce théâtre doit être établi, d'abord aux Tuileries, en attendant la construction d'une salle projetée; mais qu'il sera tributaire de

l'autre du plus grand talent; Mandini, baryton délicieux; Viganoni, ténor admirable; Mmes Morichelli, Baletti, Mandini, cantatrices ravissantes, se signalèrent dans cette compagnie italienne, la meilleure que l'on eût possédée encore à Paris, à Versailles, et dont les triomphes ne pouvaient être comparés aux timides essais précédemment applaudis. Ces nouveau-venus firent entendre les opéras bouffes de Paisiello, de Sarti, de Cimarosa, de Guglielmi, etc.; on accueillit les ouvrages et les chanteurs avec enthousiasme. Martin, Elleviou, Gaveaux, Gavaudan, Mmes Scio (1), Justal, Rolandeau, Rosine, Simonnet, Sainte-James se réglèrent sur ces modèles précieux, Garat saisit tous leurs artifices et fonda notre école de chant.

Cherubini, Ferrari (Jacques-Godefroi), qui tenait le piano dans l'orchestre, furent chargés par Viotti de composer les morceaux nouveaux que l'on intercalait dans les opéras italiens, soit pour les substituer à ceux qui ne plaisaient point, soit afin de faire briller des virtuoses favoris en leur donnant des airs, des duos plus remarquables et mieux disposés pour leurs voix. Cherubini fournit quarante-trois compositions de ce genre, parmi lesquelles on en distingue d'excellentes.

Dirigé par Mestrino, l'orchestre du théâtre de Monsieur devint le premier de la capitale. Bruni, Lahoussaye succèdent à Mestrino, mort en 1790. Puppo, d'abord; Rode, plus tard, y tiennent la place de premier des premiers violons; Navoigille, celle de premier des seconds. Shmmerczka figurait en tête des violoncellistes, et Plantade (Henri), parmi les violonaristes.

Mengozzi, *altro primo tenore*, chanteur d'une grande habileté se faisait applaudir à coté de Viganoni, de Mandini. Compositeur, il écrivait des opéras, des morceaux intercalés dans les ouvrages du répertoire. Sa cavatine de *l'Italiana in Londra*, *Se m'abbandoni*, eut un succès prodigieux.

Les Italiens du théâtre de Monsieur donnent leur première représentation, le 26 janvier 1789, dans la salle des Tuileries,

le Vicende amorose, de Tritto (Giacomo). Plusieurs appellent cet opéra *le Avventure amorose.*

L'émeute du 6 octobre suivant ayant ramené la famille royale au Tuileries, les Italiens sont forcés de se réfugier dans une baraque nommée *Théâtre des Variétés*, sise à la foire Saint-Germain, sur la place où l'on voit aujourd'hui le marché de ce faubourg, près du carrefour Bucy. Ils y débutent le 10 janvier 1790, par *il Barbiere di Siviglia*, de Paisiello, après un repos de dix-huit jours. L'impossibilité d'y rester plus longtemps engagea Viotti, leur directeur, à s'unir d'intérêts avec Feydeau de Brou, pour la construction d'un théâtre, qui porta le nom de cet intendant de plusieurs provinces de France. Nous avons vu démolir cette salle en 1830 ; elle avait été construite par Legrand et Molinos. La compagnie italienne en fit l'ouverture, le 6 janvier 1791, par *le Nozze di Dorina*, de Sarti. Le canon du 10 aout dispersa les chanteurs qui repassèrent les Alpes. Prévoyant cet événement ou tout autre de même nature, ils s'étaient réservé la faculté de battre en retraite à la première alarme un peu trop chaude.

Empruntons quelques faits à l'*Almanach des Spectacles* de 1791. Ils ne seront pas sans intérêt pour nos lecteurs.

— Ce théâtre ouvrit au chateau des Tuileries le 26 janvier 1789, avec la jouissance de la salle, assurée par un arrêt du conseil, pour trente ans, et par un bon du roi illimité. Enhardis par ces suretés, les actionnaires dépensèrent 250,000 livres pour la réparation de la salle, qu'il fallut refaire à peu près à neuf. Ils n'en jouirent que pendant huit mois et demi. L'arrivée de Louis XVI à Paris, le 6 octobre, les força de quitter cette salle, qu'ils auraient pu conserver, sans les tracasseries suscitées par la municipalité. Le spectacle le plus couteux demeura donc pendant vingt-six jours dans l'inaction ; il prit à la foire Saint-Germain la nouvelle salle de Nicolet pour asile, en attendant qu'on eût construit une salle digne de cette entreprise, sur un terrain acheté, rue Feydeau, par les actionnaires, qu'une permission du département de la police venait d'autoriser. M. Bailly, sans doute égaré par des conseils trompeurs (car il était juste et bienfaisant), arracha cette permission des mains de la personne qui la lui présentait à signer ; et jamais il ne voulut la rendre ; ce qui força les actionnaires à demander une autre permission du Conseil général de la Commune. Ils ne l'ont obtenue qu'au

mois de mai suivant. Ce délai ruineux les a laissé pendant cinq mois sans pouvoir disposer de leur propriété. Cette privation, ajoutée à l'abandon de leur première salle, a causé des pertes énormes; il n'a fallu rien moins que le zèle, la constance et le courage infatigable des nouveaux administrateurs (1), pour arriver à donner à ce spectacle une consistance qui va les dédommager amplement des peines et des sollicitudes que les intrigues secrètes de l'envie leur ont fait éprouver.

» Leur salle pourra contenir environ deux mille deux cents personnes. Elle forme un demi-cercle parfait; l'acteur, au milieu de la scène, sera à une égale distance de tous les spectateurs, dont le plus éloigné ne sera pas à plus de trente-deux pieds de la rampe. Il y a huit rangs de loges, dont cinq seulement sont en évidence; toutes les places sont commodes, et l'on est assis partout. Les architectes sont MM. Legrand et Molinos, si connus dans un art qu'ils ont tous deux perfectionné. »

La salle Feydeau, que l'on a démolie en 1830, était, si non la plus grande, au moins celle de Paris qui contenait le plus grand nombre de spectateurs, à cause de ses trois galeries. Le théâtre de l'Opéra ne peut admettre que deux mille spectateurs, dont quarante sont privés de sièges.

Voici le répertoire des Italiens que Viotti dirigeait, kyrielle peu divertissante, que j'interromperai toutes les fois qu'une aventure relative à la pièce, aux auteurs, aux acteurs sera digne d'être racontée.

Le Vicende amorose, musique de Tritto (Giacomo); 26 janvier 1789.

Il Rè Teodoro, livret de Casti, musique de Paisiello; 21 février 1789.

La Serva Padrona, musique de Paisiello; 12 mars 1789.

I Filosofi immaginari, — — ; 24 mars 1789.

L'Impresario in Angustie, musique de Cimarosa; début de l'auteur à Paris; 6 mai 1789.

La Villanella rapita, musique de Bianchi et Ferrari (J. G.), un quatuor, un trio de Mozart, *Mandina amabile* sont produits en cet opéra; début de Mozart à Paris; 15 juin 1789.

---

(1) Viotti, Autié, Desarènes. Directeur général, Martini, surintendant de la musique du roi. Secrétaire général, de Miramond.

Il Barbiere di Siviglia, musique de Paisiello; 12 juillet 1789. Écrit à Saint-Pétersbourg en 1780.

Cet opéra, dont le succès fut européen, contient sept morceaux très remarquables : la romance d'Almaviva, l'air de la Calomnie, celui de Bartholo, le trio si comique où la Jeunesse éternue, où l'Éveillé bâille en présence du tuteur, le trio charmant de la lettre, le duo d'entrée du faux don Alonzo, et le quintette de la fièvre, où le trait *Buona sera* figure d'une manière très spirituelle. Vous voyez que Paisiello a su tirer parti des scènes musicales dessinées par Beaumarchais.

— Un vieillard amoureux prétend épouser demain sa pupille ; un jeune amant plus adroit le prévient, et ce jour même en fait sa femme à la barbe et dans la maison du tuteur. Voilà le fond du *Barbier de Séville*, dont on eût pu faire avec un égal succès, une tragédie, une comédie, un drame, un opéra, *et cætera*. *L'Avare* de Molière est-il autre chose? le grand *Mithridate* est-il autre chose? Le genre d'une pièce comme celui de toute autre action, dépend moins du fond des choses que des caractères qui les mettent en œuvre...

» A propos de chanson, dit la dame, vous êtes bien honnête d'avoir été donner votre pièce aux Français! moi qui n'ai de petite loge qu'aux Italiens! pourquoi n'en avoir pas fait un opéra comique? Ce fut, dit-on, votre première idée. La pièce est d'un genre à comporter de la musique. — Je ne sais pas si elle est propre à la supporter, ou si je m'étais trompé d'abord en le supposant : mais, sans entrer dans les raisons qui m'ont fait changer d'avis, celle-ci, madame, répond à tout.

» Notre musique dramatique ressemble trop encore à notre musique chansonnière pour en attendre un véritable intérêt ou de la gaieté franche. Il faudra commencer à l'employer sérieusement au théâtre quand on sentira bien qu'on ne doit y chanter que pour parler ; quand nos musiciens se rapprocheront de la nature, et surtout cesseront de s'imposer l'absurde loi de toujours revenir à la première partie d'un air, après qu'ils en ont dit la seconde. Est-ce qu'il y a des reprises et des rondeaux dans un drame (1)? Ce cruel radotage est la mort de l'intérêt, et dénote un vide insupportable dans les idées.

---

(1) Oui, si le personnage est vivement agité par une passion quelconque ; les répétitions, exigées par la musique, ne s'éloignent point de la vérité dramatique. C. B.

» Moi qui toujours ai chéri la musique sans inconstance et même sans infidélité, souvent aux pièces qui m'attachent le plus, je me surprends à pousser de l'épaule, à dire tout bas avec humeur : Eh va donc musique! Pourquoi toujours répéter? n'es-tu pas assez lente? au lieu de narrer vivement, tu rabaches! au lieu de peindre la passion, tu t'accroches aux mots! Le poète se tue à serrer l'événement, et toi tu le délayes! Que lui sert de rendre son style énergique et pressé, si tu l'ensevelis sous d'inutiles fredons? Avec ton abondance stérile, reste, reste aux chansons pour toute nourriture, jusqu'à ce que tu connaisses le langage sublime et tumultueux des passions.

» En effet, si la déclamation est déjà un abus de la narration au théâtre, le chant, qui est un abus de la déclamation, n'est donc, comme on le voit, que l'abus de l'abus. Ajoutez-y la répétition des phrases, et voyez ce que devient l'intérêt. Pendant qu'ici le vice va toujours en croissant, l'intérêt marche à sens contraire; l'action s'allanguit; quelque chose me manque; je deviens distrait; l'ennui me gagne; et si je cherche alors à deviner ce que je voudrais, il m'arrive souvent de trouver que je voudrais la fin du spectacle.

» Il est un autre art d'imitation, en général beaucoup moins avancé que la musique, mais qui semble, en ce point, lui servir de leçon. Pour la variété seulement, la danse élevée est déjà le modèle du chant...

» Compositeurs! chantez comme danse Vestris et Dauberval, et nous aurons, au lieu d'opéras, des mélodrames. BEAUMARCHAIS, *Préface du Barbier de Séville*. 1775.

Beaumarchais ne se doutait pas qu'il changerait bientot d'avis à l'égard de la musique dramatique, après avoir entendu le charmant *Barbiere di Siviglia*, de Paisiello. Celui de Rossini l'aurait rendu fou.

L'Isola disabitata. Goldoni, Mengozzi ; 22 aout 1789.

Le Nozze di Dorina, musique de Sarti; début de l'auteur à Paris; 14 septembre 1789.

La Molinara, musique de Paisiello; 31 octobre 1789. Écrite à Naples pour la Coltellini en 1786.

La Muta, musique de Raimondi; 12 novembre 1789.

Il Fanatico burlato, musique de Cimarosa ; 20 novembre.

La Pastorella nobile, musique de Guglielmi (Pierre); début de l'auteur à Paris; 12 décembre.

Cet ouvrage, écrit à Naples, au printemps de 1787, pour Casacciello, Trabalza, Ferraro, Viganoni, Mmes Celestina, Annetta Coltellini, réussit à merveille; on y remarqua surtout le quintette du premier acte et le duo du troisième. Guglielmi composait à merveille pour la scène, mais il était paresseux, avare et peu soucieux de sa réputation, bien qu'il fût sévère avec les chanteurs. Il écrivait deux ou trois morceaux en entier pour chacun de ses opéras, et seulement la mélodie de certains airs ou morceaux concertés, qu'il faisait instrumenter par ses écoliers, ou même par des copistes. Cette négligence avait fait siffler et tomber tout à plat son *Adalinda*, chantée, l'année précédente, au *Teatro Nuovo*, par Bennini, Gennaro Luzio, Mengozzi et Mme Bennini.

Après cette défaite, Guglielmi, sortant du théâtre, emmène quelques amis, les invite à souper, et prépare une cabale pour relever sa pièce le lendemain, au moyen d'un trio composé d'avance. Il arrive dès le matin au café du Vénitien, rendez-vous ordinaire des virtuoses; il y rencontre l'entrepreneur du théâtre, et le salue en lui présentant un rouleau de musique. — Voilà, dit-il, le morceau qui doit faire ressusciter notre *Adalinda*. Donne-moi soixante ducats (240 fr.) et je serai content. »

L'entrepreneur regarde le titre du manuscrit, et voit : — *Vaga mano sospirata*, trio posthume d'*Adalinda*. » Connaissant la malice du troubadour, il prend le trio, fait payer Guglielmi par le cafetier, et s'en va chez le copiste. Une répétition est ordonnée sur-le-champ, et le trio doit être produit le soir même.

Les nouvellistes des coulisses annoncent en un clin d'œil cet heureux événement, et la foule accourt au théâtre. L'attente du trio promis rend l'assemblée indulgente pour ce qui précède ; elle écoute, elle applaudit. Arrive le trio, que l'on veut entendre trois fois : cette faveur insigne rejaillit sur le premier finale ; et les morceaux du second acte, que l'on avait impitoyablement

chaient l'inégalité de ses productions où l'on remarquait des airs, des duos traités négligemment, en écrivant *Debbora e Sisara*, dont tous les morceaux étaient excellents. D'avance, il l'avait dit.

Il Teatro Nuovo, *i Fiorentini*, étaient deux entreprises rivales; Paisiello, Cimarosa, Guglielmi écrivaient alternativement pour l'un et l'autre de ces théâtres. La Coltellini, la Morichelli brillaient tour à tour sur l'une et l'autre scène, où, depuis cent ans et plus, le bouffe napolitain porte le nom de *Casacciello*. Ce n'est pas le même, ainsi que vous devez le penser, Lucio Casaccia, dit *Casacciello*, est le chef de cette famille bouffonissime, dont quatre générations, par droit de naissance et d'hérédité, font pouffer de rire les Napolitains depuis plus d'un siècle. L'arrière petit-fils de Lucio tient en ce moment la marotte de son ancien. Je vous prierai de ne pas confondre ce Lucio Casaccia avec Gennaro Luzio, qui tenait le même emploi d'une manière tout aussi remarquable.

Une infinité des opéras bouffes, chefs-d'œuvre du genre, produits par Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, à cette époque d'immense et précieuse fertilité, sont dus à l'émulation prodigieuse, à l'inconcevable activité de ces deux théâtres rivaux, qui forçaient de voiles pour se livrer de constantes batailles, se disputer la victoire, ou du moins balancer des succès qu'il était difficile, impossible de surpasser. Les deux salles étaient combles à chaque représentation, et souvent on en donnait deux par jour. Un spéculateur imagina de réunir les deux compagnies en un seul théâtre. — J'aurai tout ce public, se dit-il, et les frais d'exploitation, du matériel, seront beaucoup moindres. J'aurai les trois compositeurs favoris; la Morichelli, la Coltellini, figurant sur la même scène, chantant parfois ensemble, vont offrir aux amateurs un attrait irrésistible. Succès assuré, fortune immense! » ou ruine complète.

de rivalité qui les anime, et les force de s'élever jusqu'aux prodiges de l'invention et de l'exécution, vont procéder à leur aise et manœuvrer en bons pères de famille. Un succès n'en appellera point un autre ; au contraire, on se gardera bien d'offrir une pièce nouvelle, tant que l'ouvrage applaudi charmera le public. Plus de rivalité, plus de guerre, plus de batailles, pourquoi donc irions-nous siéger au parterre et nous constituer juges du camp? Les affaires vont se régler en famille, nous n'avons plus rien à juger. Les festins d'apparat se changent en soupers de ménage, ne les gênons point dans leur cuisine bourgeoise. »

Je ne sais pas si ce discours fut répété dans l'oreille de tous les habitués du *Teatro Nuovo*, de *i Fiorentini*, mais ce que je puis vous certifier, sur le témoignage de Lablache, c'est que le spéculateur n'eut point à s'applaudir de la réunion des deux entreprises. Le charme était rompu, le public déserta la nouvelle salle, six mois après le directeur en avait mis les clés sous la porte.

Mannagia lo teatro, mannagia gli capricci del publico! Au diable le théâtre et maudits soient les caprices du public! » disait souvent Paisiello.

Lablache comptait à peine dix-sept ans, il venait de terminer ses études au Conservatoire de Naples, lorsqu'il s'engagea comme bouffe napolitain au théâtre de *San-Carlino*, le plus petit spectacle de cette capitale. On y donnait deux représentations en vingt-quatre heures : une pendant le jour, l'autre le soir, et l'on faisait les répétitions le matin. Lablache a soutenu ce travail, cette fatigue, sans éprouver aucune altération de son organe : tous ses camarades ont été forcés d'abandonner la partie avant la fin de l'année; plusieurs n'ont pu recouvrer leur voix qu'ils avaient perdue. Maintenant on joue la comédie à *San-Carlino ;* les acteurs y sont excellents et les meilleurs de l'Italie.

Lablache n'était que depuis cinq mois à *San-Carlino*, quand il épousa Teresa Pinotti, fille d'un acteur de ce théâtre, le plus grand comédien qu'ait produit l'Italie. Cette heureuse union influa d'une manière bien puissante sur les destinées musicales de Lablache. C'est à sa femme qu'il doit ce qu'il est devenu; elle

sut le juger, et sa tendresse ingénieuse employa tous les moyens pour l'arracher à *San-Carlino*, théâtre indigne d'un virtuose de son mérite. L'insouciant Lablache y serait resté toute sa vie, chantant le bouffe napolitain, sans songer qu'un poste plus brillant l'attendait. Mme Lablache, à l'insu de son mari, fit engager Mililotti, que de grands succès avaient fait chérir du public; elle organisa des cabales pour assurer sa rentrée, et, de nouveau, le mettre en possession de l'emploi que Lablache tenait. La tendresse conjugale l'aurait portée à faire siffler son mari, si le succès de Mililotti ne l'avait engagé finalement à chercher ailleurs une plus belle fortune. Lablache n'osait pas quitter le jargon napolitain pour chanter la langue toscane; sa femme l'y décida, lui fit avoir un engagement pour la Sicile. Il se rendit à Messine, et voulut y garder encore pendant un an l'emploi de bouffe napolitain, qu'il aimait beaucoup, et dans lequel il n'avait point de rival.

La Buona Figliuola, Goldoni, Piccinni; 3 février 1790.

Il Geloso in Cimento, musique d'Anfossi et de Ferrari; 14 mai 1790.

La Grotta di Trofonio, musique de Salieri; 15 mars 1790.

Le Gelosie villane, musique de Sarti; 14 avril 1790.

Raffanelli et Mandini étaient rivaux de théâtre, quoique leurs talents fussent d'un genre bien différent. A la répétition de *le Gelosie villane*, ils eurent ensemble une altercation qui finit par des mots injurieux. Au sortir du théâtre, Mandini reçut un cartel dont voici la fidèle copie :

— *Signor cantante Mandini,*

« *Ella m' ha offeso ingiustamente, ed io esigo da lei una soddisfazione immediata. La sfido dunque a duello, e l' attendo domattina alle sette, al cancello del bois de Boulogne.*

« *Lascio a Vossignoria la scelta dell' armi, giacchè io son pronto a battermi alla spada, alla sciabla, alla pistola ed al cannone!*

L'attore RAFFANELLI. »

Mandini et sa femme faillirent en mourir de peur; mais Cherubini, et quelques autres amis de la maison, ajustèrent l'affaire

avec une dinde truffée, suivie d'un excellent macaroni que Mme Mandini s'empressa d'offrir au bouffon matamore, ainsi qu'aux premiers chanteurs du théâtre.

Le Due Gemelle, musique de Guglielmi; 29 mai 1790.

La Frascatana, musique de Paisiello; 5 juin.

Mme Chiavacci, la *prima donna* de 1778, a l'imprudence de revenir à Paris, en 1791, et d'y reparaître dans cette même *Frascatana*, qui l'avait fait triompher tant de fois d'une manière si brillante. Mme Chiavacci fut condamnée sans appel. La *diva* Morichelli jouissait alors de toute la faveur du public et la méritait. Garat, bon juge, qui l'avait entendue pendant trois ans, m'a dit que cette virtuose possédait le talent de femme le plus complet, le plus parfait qu'il eût entendu. Jolie infiniment, elle était aussi remarquable par son jeu que par l'esprit de son chant.

I Viaggatori felici, musique de divers auteurs; 30 juin 1790.

L'admirable quatuor, *Cara da voi dipende*, est de Cherubini.

Don Chisciotto della Mancia, musique de Tarchi; 2 aout 1790.

L'Italiana in Londra, musique de Cimarosa; 9 septembre 1790.

Le joli trio, *Son tre, sei, nove*, est de Cherubini. La délicieuse cavatine, *Se m'abbandoni, o mio dolce amore*, dont le succès fut immense, européen, est de Mengozzi.

Il Dilettante, musique de differents auteurs; 30 octobre 1790.

Mlle Zerbini, cantatrice et violoniste du plus grand talent, exécutant à ravir les concertos de Viotti, débute dans cet intermède et remporte une double victoire.

La Bella pescatrice, musique de Guglielmi, 10 décembre 1790.

Il Burbero di buon core, Goldoni, Martini (Vincent-Martin, *dit*); 22 février 1791. Début de l'auteur à Paris.

Il Tamburro notturno, musique de Paisiello; 7 mars 1791.

La Scuola de' Gelosi, musique de Salieri; 10 mai 1791.

Le Vendemmie, musique de Gazzaniga; 15 juin 1791.

Il Finto Ciecco, musique de Gazzaniga; 12 aout 1791.

Cimarosa, rentrant à Naples après une longue absence, reçoit la visite d'un entrepreneur aux abois, qui lui dit : —Maître, sauvez-moi du péril dont je suis menacé. Je ne viens pas vous demander un opéra ; malgré la fécondité de votre génie, la vitesse expéditive de votre plume, il n'arriverait point assez tot, et le danger presse, le temps nous manque ; faites-moi sur-le-champ un morceau piquant, original que nous ajouterons dans une ou plusieurs des pièces du répertoire. Tâchons de frapper un grand coup, de réveiller l'attention du public qui m'abandonne, et qui, franchement, n'a pas tort de me traiter ainsi: mes chanteurs sont mauvais. — Il faut donc absolument que je les entende, afin de tirer le meilleur parti de leurs faibles moyens. J'irai ce soir à ton spectacle, dit Cimarosa, et si la chose est possible, tu dois la regarder comme faite. »

Le premier acte était à peine terminé, que l'*impresario in angustie* se présentait à Cimarosa. — *Che ne dite maestro?* — Je dis que tu m'as trompé. Tes acteurs ne sont pas mauvais, ils sont détestables, et tant mieux ! j'ai ce qu'il leur faut, ce qu'il te faut, et, plus heureusement encore, ce qu'il faut au public. Viens demain, de très bonne heure, et je te donnerai... — Mais le poète est là, prêt à rimer selon vos idées et d'après vos commandements. — Pas nécessaire, quand on est pressé, deux jambes vont plus vite que quatre, et je tiens déjà tout dans ma tête; paroles et musique. Va-t-en ! voilà tout ce que je puis te dire aujourd'hui. »

L'affiche du lendemain, annonçant un *terzetto* nouveau, fait exprès par l'illustre maître, avait amené la foule la plus compacte à l'infortuné théâtre. Le public attendait avec impatience le morceau promis, desiré, lorsque le premier ténor, le Rubini de la bande, attaque enfin le bienheureux *terzetto*. S'avançant humblement vers le public, la main sur la poitrine, et comme s'il disait *meâ culpâ*, le ténor fait entendre ces paroles :

Sono un cane e lo confesso,

Désignant ensuite son voisin *primo basso*, il ajoute :

Ma l'altro l' è più di me.

Le *basso primo* s'empare à l'instant du motif, et confesse avec autant de naïveté qu'il est un chien, un âne; pour signaler après la *prima donna*, qui fait à son tour le même aveu, donnant un degré de plus au ridicule du ténor. Cet ingénieux ricochet, ce *canone buffonnissimo*, dans lequel chacun acceptait et renvoyait la balle à son voisin; ce *terzetto*, chef-d'œuvre d'esprit et de malice, dont la mise en scène, l'exécution présentaient une originalité si piquante; ce dialogue de chiens, couronné par un ensemble de trois chiens, fit fureur à tel point que le public le salua par des applaudissements furibonds, frénétiques, desira l'entendre deux fois encore, se donnant à cœur joie le divertissement que les acteurs lui procuraient en faisant eux-mêmes leur critique en scène, en action. Le populaire napolitain accourut en foule, et pendant trois mois, au théâtre qu'il avait déserté.

La Pazza per Amore, d'après Marsolier, musique de Paisiello; 4 septembre 1791.

Écrite pour le petit théâtre de Caserta, résidence royale, près de Naples, exécutée ensuite dans cette capitale avec l'addition de l'admirable quatuor, en mai 1787, par les mêmes virtuoses : Celestina Coltellini, sa sœur Annetta, la Bollini, le ténor Lazzarini, Tasca, Trabalza et di Giovanni. La Coltellini se montra si touchante et si vraie dans la romance délicieuse : *Il mio ben quando verrà*, que les dames de la cour, pleurant à chaudes larmes, se mirent à crier, d'une voix étouffée par les sanglots : —*Si, si, verrà il tuo ben; il tuo Lindoro;* oui, oui, ton bien-aimé reviendra.»

Nina ou la Folle par amour, de Marsolier et Dalayrac, type dramatique de l'opéra de Paisiello, fut aussi représentée d'abord sur un théâtre particulier avant d'être offerte au public de Paris. C'est dans la salle de spectacles de Mlle Guimard, danseuse de l'Académie de Musique, en son hotel portant aujourd'hui le n° 9 de la rue de la Chaussée-d'Antin, que Mme Dugazon et

trice produisirent ne saurait être décrit. Ce merveilleux succès retentit à Versailles comme à Paris, et bientot la France entière raffola de cette aimable insensée.

Paisiello, montrant le livret français de *Nina ou la Folle par amour*, dit à son élève Ferrari (Jacques-Godefroi) : — Si ce drame est bien traduit en italien, et si je suis assez adroit pour en deviner, saisir le sentiment, je mourrai content. » Après avoir été reçue à Caserta avec des transports d'admiration et d'enthousiasme sans exemple, *la Pazza per Amore* triompha dans l'Europe entière.

Vingt-huit ans après, vers la fin de 1815, ce même Ferrari présentait son ancien maître au prince Léopold, frère du roi de Naples, qui les reçut à merveille. La conversation était à peine liée, que le prince dit à Paisiello : — Seigneur chevalier, depuis que je suis au monde j'entends parler de vous et de votre musique. Dites-moi, je vous prie, combien vous avez écrit d'opéras.

— Des opéras, prince? j'en ai fait cent; mais si je comptais les oratoires, les farces, les intermèdes, les scènes, les cantates dramatiques, les ballets, la musique d'église et de chambre, ce serait peu d'en ajouter encore une centaine.

— Et quels sont ceux que vous estimez les meilleurs?

— Altesse royale, je ne saurais affirmer si *il Barbiere di Siviglia*, *il Rè Teodoro*, ou bien *Nina*...

En nommant sa chère *Nina,* des larmes tombèrent des yeux de l'illustre vieillard. Ém================ de cette marque touchante de sensibilité, le bon prince lui prit affectueusement la main, disant :

— C'est le meilleur, mon cher et brave chevalier Paisiello, celui-là doit être le meilleur. »

Quand ils eurent pris congé de son altesse: arrivé sur l'escalier, Paisiello s'écria:

— *Mannagia la mia sorte!* maudit soit mon destin! si ce prince avait été le roi, je rattrapais ma pension! »

L'attachement qu'il portait à Napoléon. à sa famille, avait

dans le rôle de Nina, que Mme Dugazon jouait encore avec une si grande perfection. C'est pour la Morichelli, en 1786, à Naples, que Paisiello avait écrit *l'Olimpiade*, où l'on admira le superbe duo : *Ne' giorni tuoi felici*, un des monuments de l'art, chanté par le sopraniste Marchesi et cette virtuose.

En 1823, Mme Pasta, dans le rôle de Nina, surpasse l'attente de ses admirateurs, en s'élevant au suprême degré du pathétique. Cette cantatrice avait déjà brillé du plus vif éclat en représentant Desdemona, Camilla, Tancredi, Romeo, Medea surtout.

Marsolier de Vivetières, auteur de *Nina ou la Folle par amour*, opéra comique, intente un procès à la direction des Italiens, au sujet de la reproduction de son livret dans une langue étrangère, et veut en interdire les représentations à Paris, où la *Nina* de Paisiello faisait oublier celle de Dalayrac. Le départ subit des acteurs délinquants ne permit pas d'arriver jusqu'au jugement sollicité. Nous verrons une contestation du même genre, élevée en 1844, par M. Victor Hugo. La question sera décidée en faveur des paroliers français à l'occasion de la mise en scène de *Lucrezia Borgia*. Des indemnités seront accordées aux auteurs des drames d'origine française, tels que *la Pie voleuse*, *la Grâce de Dieu*, etc., convertis en livrets d'opéras italiens. Saint-Amant avait fait consacrer ce principe relatif à la propriété littéraire.

Dans le privilège qui lui fut accordé le 20 octobre 1653, pour la publication de son *Moïse sauvé*, défenses expresses sont faites d'extraire de ce poème épique tous sujets de romans, pièces de théâtre, etc. Ces inhibitions devinrent inutiles, il est vrai, l'œuvre de Saint-Amant était d'un ridicule complet ; mais le principe n'en fut pas moins régulièrement établi.

Il Convitato di Pietra, musique de Gazzaniga et compagnie, pastiche ; 10 octobre 1791.

La Cosa rara ossia Bellezza ed Onestà, musique de Martini (Vincent Martin, *dit*) ; 2 novembre 1791.

L'air, *Seguir dovrò chi fugge*, est de Cherubini.

La Locandiera scaltra, musique de Salieri ; 29 février 1792.

Il Signor di Pursognac, d'après Molière, musique de Louis Jadin ; 23 avril 1792.

Pimmaglione, musique de Cimador, pour les représentations du ténor Babbini ; 4 mai 1792.

Le Trame deluse, musique de Cimarosa ; 16 juin 1792.

Le bel air bouffe, *Sei morelli e quattro bai*, chef-d'œuvre du genre, appartient à cet opéra.

Voilà trois ans et demi fort bien employés, direz-vous, en lisant ce catalogue de trente-cinq opéras italiens, représentés depuis le 26 janvier 1789 jusqu'au 7 aout 1792. Ce n'est pas tout. Je dois ajouter encore quarante-trois comédies, drames, vaudevilles, opéras sérieux ou comiques, avec musique nouvelle, opéras traduits ou parodiés, mis en scène, pendant ce même laps de temps, par les trois sociétés distinctes qui desservaient le théâtre Feydeau, ci-devant de Monsieur. Parmi ces opéras nouveaux, figurent *Lodoïska*, de Cherubini, *les Visitandines*, de Picard et Devienne, *Paul et Virginie*, de Le Sueur. Qu'elle activité prodigieuse ! c'est à ne pas y croire. Une chose me paraît plus étonnante encore ; c'est que sur le même théâtre où des chanteurs ravissants, des acteurs sans pareils, exécutaient des opéras italiens, on ait pu tolérer, supporter une douzaine bien complète d'autres opéras italiens, translatés en français par des misérables dignes de la hart. Quelles traductions, grand Dieu ! c'est à faire dresser les chéveux sur la tête d'un chauve. Aussi nos cantatrices de talent, telles que Mmes Scie, Rolandeau, Resine, Simonnet, avaient-elles soin de débuter avec les Italiens, dans des opéras italiens, chantés en italien, afin de se garer des turpitudes inimaginables des traducteurs de cette époque. Elles acceptaient ensuite un rôle français dans des pièces nouvelles, originales, telles que *l'Amour filial*, *Lodoïska*, *les Visitandines*, à mesure que le répertoire national se formait. Le succès éclatant que Martin avait obtenu dans *le Marquis de Tulipano*, conserva ce chanteur aux traductions : il ne les refusait pas toutes. Mme Justal ne parut que dans les opéras français, c'est pour elle que le rôle de Lodoïska fut écrit.

Les Italiens s'étaient enfuis en aout 1792. Le retardataire Puppo, dénoncé comme suspect, fut amené devant le tribunal révolutionnaire.

— Que faisais-tu, sous l'ancien régime? lui demanda Fouquier-Thinville.

— Je jouais du violon.

— Que fais-tu maintenant?

— Je joue du violon.

— Que comptes-tu faire à l'avenir?

— Jouer du violon.

— Cela me paraît juste. Acquitté. »

L'abbé Andrej, attaché comme poète italien au théâtre Feydeau, fut nommé député par la Corse, et vint siéger à la Convention nationale; entré au conseil Cinq-Cents, après le 13 vendémiaire, il en sortit par la voie du sort le 1er prairial an V, 20 mai 1797. C'était un homme très doux et fort instruit, ayant de l'imagination.

Le violoncelliste Shmmerczka, malgré tout son talent, ou peut-être à cause de son talent, était l'homme le plus singulier qu'on puisse imaginer. Agé de trente ans, d'une taille moyenne, visage brun et déplaisant, yeux chatains et petits mais pleins d'expression et de vivacité; ennuyeux, insipide à l'excès dans la conversation ordinaire, il devenait spirituel, amusant, dès qu'on le mettait sur la voie de ses croyances fantastiques. Il prétendait se souvenir d'avoir été déjà mis au monde sept fois. Tous les potentats de l'univers étaient ou bien avaient été ses intimes amis, répétant ce que le Grand Mogol, l'empereur de la Chine, Cléopâtre et Scipion l'Africain lui disaient en s'entretenant familièrement avec lui. Il avait vu commencer et finir le temple de Salomon, et fait précédemment des duos de harpe et de violoncelle avec David, père de ce roi des Hébreux. Il avait fait le tour de l'Amérique bien avant la prétendue découverte de Christophe Colomb. Il y chassait aux éléphants, il en tuait des centaines, amenait à Rome des troupeaux de lions, de tigres; et, profitant de son séjour en cette capitale du monde, il aidait Cicéron à déjouer les homicides projets de Catilina. Plus tard, Shmmerczka donnait des conseils à Charlemagne; il suivait Philippe-Auguste en Palestine; aimable troubadour, il y séduisait tout un harem. Diane de Poitiers, Anne de Boulen, La Val-

lière, la Pompadour, ne s'étaient pas montré plus inhumaines que n'avaient été pour lui Didon, Poppée, Frédégonde et même Hélène, qu'il accompagnait dans sa fuite en qualité de page cytharède. En l'aidant un peu dans ses digavations, on aurait pu lui faire dire que sa naissance avait précédé la création du monde.

Les phrénologues, touchant le crâne de Shmmerczka, n'auraient pas manqué d'y signaler deux bosses énormes, l'une pleine de folie et l'autre de musique. Professeur consommé dans son art, intrépide exécutant, aucune difficulté ne pouvait l'arrêter. Il dédaignait de jeter de la poudre aux yeux au moyen d'un déluge de notes, d'un cliquetis d'harpèges, de jongleries près du chevalet, de sons harmoniques, ressources ordinaires de beaucoup d'autres. Ses moyens de plaire étaient un archet grandiose, tirant des sons admirables de justesse, de charme et de rondeur; il chantait sur son instrument comme un ténor de la force d'Ansani, de Davide, chante lorsqu'il veut séduire et non pas étonner.

Les musiciens de Paris ne pouvant pas prononcer le nom barbare de Shmmerczka, le francisèrent en quelque sorte : ils écrivirent et dirent *Smieska*. C'est ainsi que l'artiste bohémien fut désigné sur les états du théâtre Feydeau.

L'abbé Vivaldi, violoniste célèbre et compositeur, disant un jour sa messe quotidienne, fut charmé par une mélodie qui vint briller sur le miroir de son imaginative. L'émotion qu'il en éprouva lui fit quitter à l'instant l'autel pour aller à la sacristie écrire son motif, il revint ensuite achever sa messe. Cité devant l'inquisition, ses juges le regardèrent, fort heureusement, comme un homme dont la tête n'était pas saine; la célébration de la messe lui fut interdite.

A cause de ses cheveux d'un blond très ardent, les Vénitiens ne désignaient Vivaldi que sous le sobriquet de *il prete rosso*.

Un chanoine de la cathédrale de Cavaillon, l'abbé Lieutard, arrive chez sa tante au sortir de l'église, pressé de prendre sa part d'un superbe et friand déjeuner. Les cousins étaient invités, et j'assistais à ce repas de famille. Au dessert, l'abbé récite une

immense litanie de versicules, en offrant un bouquet à la dame dont nous célébrions la fête.— Vous avez été bien discret, mystérieux, ce matin, lui dit-elle, vous me prépariez cette agréable surprise.

— Point du tout; je n'en avais même pas la pensée.

— Voudriez-vous me persuader que vos dix douzaines de vers sont un impromptu?

— Dieu m'en garde, ma tante, je viens de les faire en disant ma messe. »

L'admirable compagnie italienne chanta, du 26 janvier au 23 décembre 1789, à la salle des Tuileries.

Du 10 janvier 1790 au 1er janvier 1791, au théâtre des Variétés de la foire Saint-Germain.

Du 6 janvier 1791 au 7 aout 1792, au théâtre Feydeau.

Viganoni, Mengozzi, Mandini, Rovedino, Raffanelli; Mmes Morichelli, Baletti, Zerbini, Mandini et leurs dignes auxiliaires chantant, jouant *il Barbiere di Siviglia, la Cosa rara, la Frascatana, la Molinara* arrivaient à l'idéal de la perfection. Lorsqu'en 1801 et 1806 on voulut remettre en scène ces opéras favoris, le souvenir d'une exécution aussi merveilleuse les anéantit. *La Molinara* seule fut assez adroite pour échapper au naufrage. Mme Festa la remit en grande faveur en 1809. Je ferais trois feuilletons sur cette Rachelina de tous points séduisante; sur Mme Morandi qui se distingua plus tard dans le même rôle.

Viotti fit débuter sur le théâtre des Variétés son illustre élève Rode, en février 1790. Ce violoniste, agé de seize ans, y remporta sa première victoire en exécutant le 13e concerto de son maître. Rode fut admis ensuite dans l'excellent orchestre qui l'accompagnait. Il y tint l'emploi de chef des seconds violons dès son entrée.

Vous dirai-je que le coiffeur Autié (Léonard) vendit son privilége en 1791, et que le prix de cette joyeuse licence fut placé dans l'entreprise des pompes funèbres? Ce directeur de spectacles, devenu croque-morts, était huissier de la chambre de Monsieur, comte d'Artois, le 24 mars 1820, quand il se fit conduire en grande cérémonie à sa dernière demeure par le plus beau

carresse de sa nouvelle société (1). Mme Autié (Léonard) était une des trois demoiselles Malagrida, surnommées *les Trois Graces* en 1780. Caroline Malagrida, connue sous le nom de *Carline* à la Comédie-Italienne, actrice du plus grand talent, ne jouant que des rôles de jeune amoureux, de petit garçon; Carline, dont Mlle Déjazet reproduit la figure, la taille, les beaux yeux, la voix agile et nasillarde, le jeu spirituel et brillant; Carline épousa Nivelon, danseur de l'Opéra. La troisième sœur Malagrida devint Mme Quincy. Ces trois Graces étaient souvent en la compagnie de leur cousine Alexandrine Gérard, Vénus du dix-huitième siècle, célèbre sous le nom de Mlle *Duthé*, morte à Paris en 1835, à l'âge de huitante-sept ans.

— Léonard Autié courait après Louis XVI et Marie-Antoinette lors de leur fuite en 1792; il trouva le moyen de passer dans son cabriolet au milieu de la bagarre de Varennes, et d'arriver à Coblentz avec le baton de maréchal, que le roi se proposait, dit-on, de remettre à M. de Bouillé, au moment de leur rencontre.» *Mémorial de Sainte-Hélène.*

BRAHAM,

Célèbre ténor anglais, vient à Paris en 1796, y reste pendant huit mois et donne des concerts qui sont très suivis malgré le prix élevé des places. En 1809, il fut engagé pour quinze représentations à Dublin, et reçut deux mille guinées, 50,000 francs, avantage sans exemple jusqu'alors. L'entrepreneur fut si content de son marché, qu'à son expiration il s'empressa d'en contracter un autre pour trente-six représentations, qui furent payées en proportion du prix établi.

Weber écrivit le rôle de Huon de Bordeaux, dans *Oberon*, pour Braham, en 1826; ce ténor était bien déchu. Les Anglais admi-

(1) Ce qui n'a point empêché le rédacteur du livret de l'Exposition de l'Industrie, en 1855, de placer Léonard Autié, coiffeur de la reine, parmi les victimes dont le tableau de Muller nous représente l'appel, fait le 9 thermidor an II. Ce livret dit : *Léonard Antier*, mais il ajoute ces mots : *coiffeur de la reine*, et désigne ainsi l'individu mort 27 ans plus tard.

raient encore sa fougue, le *brio* de son exécution, par habitude. Miss Paton, qui devint Mme Wood, chanta d'une manière très brillante la partie de Rezia.

Mlle COLBRAN (Isabella-Angela),

Née à Madrid, le 2 février 1785, élève de Pareja, Marinelli et Crescentini, vint à Paris en 1801, et se fit entendre dans un concert où le célèbre violoniste Rode figurait. Mlle Colbran était alors à son aurore, elle fut applaudie, mais rien n'annonçait qu'elle arriverait au rang des grandes cantatrices dramatiques, place que cette virtuose a tenue avec honneur de 1806 à 1816. A cette époque, sa voix se détériora sensiblement; elle ne quitta cependant le théâtre qu'en 1823, après avoir épousé l'illustre musicien Rossini, le 15 mars 1822, à Castelnaso, près de Bologne. Dix rôles de la plus haute importance furent écrits par ce maître pour sa cantatrice favorite : ceux d'Elisabetta, de Desdemona, d'Armida, d'Elcia, de Zoraide, d'Andromacca, d'Elena, de Palmira, de Zelmira, de Semiramide. Mme Rossini a cessé de vivre, à Bologne, en 1846.

BIANCHI (Eliodore), ténor, DAMIANI, sopraniste,

Donnent de brillants concerts au Temple de Mars, rue du Bac, a la salle Favart, en 1801.

NEUVIÈME ÉPOQUE,

DU 1er MAI 1801 AU 30 AVRIL 1818.

XIII

Mademoiselle Montansier. — Des chanteurs italiens débutent au Théâtre-Olympique. — *Il Matrimonio segretto* de Cimarosa. — Déménagements; les Italiens vont à Favart, à Louvois, à l'Odéon. — Mme Catalani les ramène à Favart. — Cloture. — Mme Catalani. — Le quart-d'heure de Barilli. — Le piano du petit foyer.

Mlle MONTANSIER.

Le nom de Barbaja, l'audacieux entrepreneur des théâtres lyriques de Naples, Vienne, Milan, Venise, etc., figure souvent à coté de ceux de Cimarosa, de Rossini, de Mercadante, de Pacini, de Donizetti, dans les fastes de l'opéra. Pourrait-on écrire l'histoire des virtuoses italiens sans parler de la compagnie, à nulle autre seconde, que Barbaja réunit à Vienne en 1824? Il inscrivit sur son livre d'or, et fit manœuvrer sur un seul théâtre, Davide, Nozzari, Donzelli, Rubini, Cicimarra, ténors; Lablache, Bassi (Niccolò), Ambroggi, Tamburini, Botticelli, basses; Mmes Mainvielle-Fodor, Colbran, Féron, Mombelli (Esther), Dardanelli, Sontag, Unger, Grisi (Giuditta), Grimbaun, sopranes;

Mmes Rubini, Cesari-Cantarelli, Eckerlin, contraltes. *Duce di tanti eroi*, Barbaja est devenu lui-même un héros pour les musiciens.

Oiseau voyageur, suivi de sa couvée rossignolante, Barbaja parcourait les empires soumis à sa domination pacifique et mélodieuse. Si la France ne peut opposer un rival à cet oiseau rare, elle se vante au moins d'avoir possédé sa femelle, Mlle Montansier. Nous lui devons l'Opéra-Italien qui nous charme depuis cinquante-cinq ans. Cette directrice de spectacles embrassait tous les genres : tragédie, comédie, drame, opéra sérieux, comique, bouffon, mélodrame, vaudeville, ballet, pantomime, dialoguée ou non; *puppi*, *fantoccini*, marionnettes, ombres chinoises; danseurs nobles, gracieux, comiques, grotesques, faisant leurs exercices à pied, à cheval, sur le parquet, sur un fil d'archal, sur une corde et même sur la double corde ! opéras italiens, allemands, espagnols; opéras traduits ou parodiés, pastiches, tous ces drames chantés, dansés, mimés ou parlés; tous ces exercices étaient offerts ensemble ou tour à tour par Mlle Montansier dans les salles, sur les théâtres qu'elle prenait à bail ou qui s'élevaient à son commandement, à ses frais. La carrière aventureuse et très prolongée de Mlle Montansier se lie à l'histoire de toutes nos entreprises dramatiques, je pourrais me borner à vous conter ce qui regarde l'Opéra-Italien de Paris, mais je serais obligé de rompre trop souvent le fil de mon discours. D'ailleurs, vous ne lirez pas sans intérêt les détails à peu près ignorés, de cette vie active, accidentée, où la fortune et l'adversité trouvent toujours une ame généreuse et forte, prête à combattre ou bien à faire un noble emploi des trésors acquis dans les temps prospères, à les sacrifier au profit de l'art.

Marguerite Brunet (1), dite *Montansier*, naquit à Bayonne, en 1730, d'une famille connue dans la marine. Élevée au couvent des Ursulines de Bordeaux, elle en sortit pour aller en Amérique.

---

(1) Aucun lien de parenté n'existait entre Mlle Brunet et le fameux acteur comique Brunet dont le nom de famille est *Mira*. Les noms et surnoms de ces deux personnes, pris en raison inverse, présentent Brunet, dite *Montansier*, Mira, dit *Brunet*.

Ici, je la perds de vue, à cause de l'immensité des mers, et ne puis vous dire ses faits et gestes pendant les années qu'elle passa dans l'autre monde. Je crois pourtant que ses amours vagabondes, ses aventures de jolie femme ne l'empêchèrent pas de faire ses premiers essais dans la comédie. La fiancée du roi de Garbe employa-t-elle aussi bien ses loisirs?

Revenue en France, Mlle Montansier débute sur un théâtre de province dans *Nanine*, dont elle représente le personnage principal avec succès. Son accent méridional un peu trop prononcé ne lui permettant pas d'arriver à la Comédie-Française, elle prit la direction des spectacles de Nantes. Elle connut en cette ville M. de Saint-Conty, qui l'aida puissamment pour lui faire obtenir, en 1768, l'entreprise d'un petit théâtre sis à Versailles, dans la rue Satory. C'est de là que sortirent Granger, Fleury, Larochelle, Amiel, Mlles Colombe ainée, Amiel, Schrœder, qui depuis s'illustra sous le nom de Mme *Saint-Aubin*.

Le privilège exclusif de donner des spectacles et des bals dans Versailles, accordé par la bienveillance de la reine Marie-Antoinette, en 1775, à Mlle Montansier, décide cette directrice à faire construire la salle de la rue des Réservoirs, affectée maintenant aux spectacles de Versailles, et dont l'ouverture eut lieu deux ans après. De cette nouvelle école sortirent Saint-Prix, Mlle Joly, Mme Crétu, Mlle Mars encore enfant.

La reine témoigna le desir de voir Mlle Montansier dans le rôle de la feinte Gasconne de *Pourceaugnac*. L'actrice qui, depuis quinze ans, ne s'était montrée sur la scène, dit que jamais elle n'avait mieux parlé français que ce jour-là.

M. de Saint-Conty mourut à l'age de trente-deux ans, 1778. Cet ami précieux avait déjà fait donner à sa protégée la direction de tous les théâtres de la cour ou suivant la cour. Saint-Cloud, Marly, Fontainebleau, Compiègne (1) et plusieurs autres villes furent dès lors sous la régie de Mlle Montansier, de même

(1) Francastel construisit une salle de spectacles portative, qui se montait et démontait avec la plus grande facilité. Cette salle, en bois, suivait la reine Marie-Antoinette dans ses voyages, lorsque la cour ne se dirigeait pas sur un chateau muni d'un théâtre régulier.

que le Havre, dont elle batit la salle, Rouen, Caen, Orléans, Tours, Angers. La directrice générale envoyait, de temps temps, un ou plusieurs de ses meilleurs sujets de Versailles dans ces divers théâtres, pour quelques représentations.

— La reine aime tellement le spectacle, que pour l'amuser il a fallu former à la hâte, à Marly, une salle de comédie dans une grange. C'est la demoiselle de Montansier et la troupe de Versailles qui viennent la desservir. Les gens de la cour se plaignent d'y être fort mal à l'aise et surtout mal assis. 1778, 5 juin. *Mémoires de Bachaumont.*

La salle construite sur la rue des Réservoirs, à Versailles, est le berceau de notre opéra italien. C'est là que les virtuoses du théâtre de Londres vinrent chanter en 1787 et 1788.

Mlle Montansier quitta Versailles en 1789, lorsque la cour s'en éloigna. Cette directrice prit à loyer la petite salle que les Beaujolais occupaient au Palais-Royal, et l'acheta plus tard (1). Sa troupe y débuta, le 12 avril 1790, par *les Époux mécontents,* opéra comique en quatre actes, de Dubuisson, parodié sur la musique de Storace et Salieri. Cette pièce fut représentée trente jours de suite dans ce réduit étroit, écrasé. *Le Sourd ou l'Auberge pleine,* comédie de Desforges, *le Désespoir de Jocrisse,* facétie de Dorvigny, dont la vogue fut immense, y parurent aussi. Pendant la cloture de Pâques, en 1791, l'architecte Louis reconstruisit la salle, et doubla sa largeur et son élévation. Grammont et Mlle Sainval ainée vinrent alors ajouter la tragédie aux autres genres déjà produits sur ce théâtre. Ce Grammont, devenu général dans l'armée républicaine, périt sur l'échafaud, en 1794, avec son fils, dont il avait fait son aide de camp. L'auteur Dubuisson eut le même sort. Baptiste cadet, qui créa les rôles de Danières et de Jocrisse d'une manière si plaisante, Mlle Mars, dont le premier rôle fut celui du petit frère de Jocrisse, Cau-

(1) Batie en 1783 aux frais du duc d'Orléans, dirigeant la construction des galeries, par Louis, architecte. Louée d'abord, par bail du 30 aout 1783, à Gardeur, au prix de 15,000 livres, cette salle fut vendue, le 24 juin 1787, à

mont, Damas et bien d'autres qui, dans la suite eurent, plus ou moins de célébrité, firent leurs premières armes au petit théâtre des Beaujolais.

Les massacres de 1792 frappèrent de terreur Mlle Montansier, la reine l'avait protégée, consultée plus d'une fois pour des objets de toilette, la directrice avait organisé les spectacles de la cour, elle craignit pour sa vie, et se hata de lever, d'équiper à ses dépens une compagnie franche de quatre-vingts hommes, parmi lesquels figuraient beaucoup de ses acteurs. Cette troupe commandée par Neuville, officier retiré du service et son associé, devait aller à l'encontre des ennemis, et non pas jouer la comédie au camp de Dumouriez, ainsi qu'on l'avait répandu. La compagnie Montansier ne rentra que deux mois après son départ, lorsque l'armée autrichienne eut repassé la frontière.

En faisant l'acquisition de la salle, Mlle Montansier avait acheté les arcades du café de Chartres. La directrice en habitait le deuxième étage, et louait deux chambres du troisième à Barras. Le salon de Mlle Montansier était le pandémonion de l'époque. Comédiens et représentants du peuple, *jacobins* et *cordeliers*, bonnets rouges et talons rouges, sans-culottes élégants, poudrés à frimas, s'y montraient entassés. Tout cela mêlé de croupiers de trente-un, d'hommes de lettres, de femmes galantes de tous les rangs. Là figuraient des joueurs de toutes les classes, des escrocs de toutes les qualités, de naissantes réputations et des célébrités décrépites : Dugazon et Barras, le père Duchesne et le duc de Lauzun, Robespierre et Mlle Maillard, le chevalier de Saint-Georges et Danton, Martainville et le marquis de Chauvelin, Lays et Marat, Volange et le duc d'Orléans.

Toutes les combinaisons de l'intrigue trouvaient place dans ce salon. Une nuit de plaisir, une journée de révolte, s'y traitaient avec la même importance. On prenait un intérêt aussi vif au succès de la petite Mars qu'aux événements du 31 mai ; la belle voix de Mlle Lillier faisait autant d'impression que les discours de Vergniaud ; on parlait théâtres, victoires, jeux, plaisirs,

Chacune des journées de la Convention forçait un nombre d'habitués à manquer à l'appel. Leur absence était à peine remarquée, les triomphateurs avaient remplacé les morts et les fugitifs.

Mlle Montansier ouvrit bientot le Théâtre-National, rue de la Loi (de Richelieu); c'était la quatrième salle qu'elle faisait batir. Théâtre immense, machiné, le plus grand, le mieux équipé de la capitale; l'architecte Louis en avait dirigé la construction. Là, tous les genres furent admis, même la grande pantomime, oubliée depuis Servandoni. Le 15 aout 1793, jour de l'ouverture, on y représenta *la Baguette magique*, prologue de Dantilly; *Adèle et Paulin*, drame en trois actes, en vers, de Delrieu; *la Constitution à Constantinople*, comédie en un acte de Lavallée, dans laquelle on vit manœuvrer les chevaux de Franconi, suivie d'un ballet où figuraient Didelot, Laborie et Mlle Roze.

Parmi les vingt-deux pièces qui furent représentées sur le Théâtre-National, du 15 aout au 31 décembre, pendant quatre mois et demi, les dilettantes remarquèrent : *l'Amant jaloux*, opéra comique de d'Hèle, remusiqué par Mengozzi.

Sélico, opéra en trois actes, de Saint-Just, non représentant du peuple, musique de Mengozzi, ballets de Coindé.

La Journée de Marathon, drame lyrique, en quatre actes, de Guérault, musique de Kreutzer.

Les Tu et les Toi, comédie révolutionnaire et très amusante de Dorvigny : trois actes en prose (1).

La Mort de Marat, fait historique en trois actes, en vers, de Féru. Molé, Mlle Sainval cadette y représentaient Marat et Charlotte Corday. Molé consentit à prendre le rôle de Marat pour

(1) Première comédie, et *les Visitandines*, premier opéra que j'ai vu représenter. Des amateurs les mirent en scène à Cavaillon, dans la chapelle des pénitents blancs, en 1793. Hyacinthe d'Agar, qui depuis fut législateur des *Droits réunis*; Pascal Derrive, excellent musicien, Parrocel, petit fils du peintre célèbre, s'y comportèrent à merveille; Petibon réussit dans le rôle du marquis, et la viole du géomètre Rey, faisant sonner le solo de cor écrit pour Frédéric Duvernoy, vibre encore dans mon oreille. Euphémie et ses compagnes, sopranes barbus, chantaient à l'octave basse, transposition forcée qui désorganisait un peu l'édifice harmonique du musicien Devienne.

échapper à la prison où ses camarades étaient presque tous enfermés.

La Journée de l'Amour, ballet en un acte de Gallet musique de Mengozzi.

Alarmés par une rivalité redoutable, les grands théâtres craignirent d'être écrasés tous à la fois, et leurs attaques furent dirigées sur le nouvel établissement. Son affiche du 9 novembre 1793 annonçait Molé dans *le Philinte de Molière*. Le 14, Chaumette dit, à la séance de la Commune :

— Je dénonce la citoyenne Montansier, comme ayant fait batir son théâtre rue de la Loi pour incendier la Bibliothèque nationale. L'argent de l'Anglais (1) a contribué beaucoup à cet édifice, et la ci-devant reine y a fourni cinquante mille écus. Je demande que ce spectacle soit fermé, à cause des dangers qui pourraient en résulter si le feu y prenait. — Adopté.

» HÉBERT. Je dénonce personnellement la demoiselle Montansier; j'ai des renseignements contre elle. (Pourquoi ne les faisait-il pas connaître?) Une loge m'est offerte à son nouveau théâtre afin de m'engager à me taire. Je requiers que la Montansier soit mise en état d'arrestation comme suspecte. — Adopté.

» CHAUMETTE. Je demande en outre que les acteurs, actrices et directeurs des théâtres de Paris passent à la censure du conseil. — Adopté. »

Notez, s'il vous plait, que la motion de bruler toutes les bibliothèques, faite par Henriot à ce même conseil, avait été déjà reçue avec applaudissements. Notez encore que l'Opéra fut, plus tard, établi dans cette même salle de spectacles, afin de multiplier les chances de brulure de la bibliothèque.

L'effet suivit à l'instant la menace; on ferma le Théâtre-National. M[lle] Montansier ne fut arrêtée que le lendemain, au moment

(1) Chaumette aurait pu dire avec plus de raison : — *L'argent de Danton et de Sébastien Lacroix*, président de la section de l'Unité, membre du comité révolutionnaire de cette section, mis à mort le 18 avril 1794, avec Chaumette, les deux Grammont, la veuve de Camille Desmoulins, la pauvre religieuse décloitrée que Hébert avait épousée, etc. Celui-ci les avait précédés à l'échafaud le 24 mars; Danton, Fabre-d'Églantine, etc., y périrent le 6 avril.

où Fabre-d'Églantine l'accompagnait chez Mlle Contat pour signer l'engagement de cette grande actrice. Les représentations continuèrent à la petite salle qui fut appelée *Théâtre du pérystile du Jardin Égalité;* et, le 23 mai suivant, *Théâtre de la Montagne.* Le Théâtre-National, rouvert quelques jours après sa cloture, fut mis, par autorisation du Conseil de la commune, en société provisoire, ayant pour commissaires Armand Verteuil et Bonneville. Le comité de salut public dispersa la société, dont les débris allèrent s'établir à l'Odéon. Fermée définitivement, le 19 avril 1794, la salle du Théâtre-National fut ouverte le 7 aout suivant pour les exercices de l'Opéra-National, qui prit alors le titre de *Théâtre des Arts.*

Mlle Montansier n'en était pas moins détenue à la Petite-Force avec Neuville, son associé. Après la mort de Robespierre, on les transfère au collège du Plessis. Elle publie alors un mémoire que la Convention nationale discute les 14 et 15 décembre 1794. Ramel, au nom du Comité des finances, fait un rapport sur les sept millions d'indemnité réclamés par Mlle Montansier. Il faut lire dans les écrits de ce temps, les injures, les infamies proférées, imprimées par les députés, les journalistes, contre une femme indignement dépouillée. Bourdon de l'Oise, Tallien, Cambon, Raffron prirent successivement la parole; mais l'affaire en resta là.

Après dix mois de captivité, Mlle Montansier et Neuville sortirent de prison. La vogue merveilleuse, européenne du foyer Montansier ne tarda pas à commencer. Les odalisques logées dans les entours du Palais-Égalité, s'y montraient dans un costume plus que dégagé, formant une double haie dans la galerie qui le domine; c'était un bazar meublé richement.

Le salon de la directrice acquit plus d'éclat sans être moins joyeux. Ce fut par la double présentation de Dugazon et de Barras que Napoléon Bonaparte fut admis dans cette société. Son ambition n'était pas encore excitée. Barras lui rêvait un avenir; Barras méditait en même temps la conspiration du 13 vendémiaire, et (non sans malice et perfidie) le mariage de l'adjudant-commandant Bonaparte avec mademoiselle Montansier. Le 13

vendémiaire réussit, mais l'hymen projeté manqua. Un repas somptueux fut organisé chez le restaurateur Legacque pour négocier cette affaire de cœur. Bonaparte s'y montra sérieux, froid et réservé, Mlle Montansier s'y tint dans les bornes d'une pudeur sexagénaire, en présence d'un officier de vingt-cinq ans, qui sentait bien les embarras de sa position financière, mais dont la jeune fierté ne consentait pas à s'en tirer par un moyen ridicule. Au festin que Mlle Montansier donna pour célébrer la victoire du 13 vendémiaire, Bonaparte but à la santé de son antique fiancée. Peu de temps après, elle épousa Neuville.

Devenu chef du directoire, monarque républicain, Barras offrit à Mlle Montansier 1,600,000 francs, que follement elle refusa. Le premier consul fit ensuite estimer la salle dont la valeur ne fut portée qu'à 1,300,000 francs, et l'on abandonna l'affaire de nouveau pendant plus de douze ans. Vous voyez que l'infortunée directrice était cruellement négligée par son commensal Bonaparte; empereur ou consul, il montra bien peu de galanterie et d'empressement pour sa fiancée de l'an IV. Le vainqueur de Moscou se rappela pourtant Mlle Montansier, et peut-être le diner de Barras, dans le palais du Kremlin : c'est là qu'il signa le décret de liquidation. 100,000 francs sur le grand livre, étaient accordés à la directrice, et 1,200,000 francs mis à l'arriéré.

Je vous ai conduit au Kremlin pour y terminer cette affaire; retournons à Paris, et supprimons douze ans de cette chronologie anticipée.

Le séjour de nos armées en Italie avait fait renaître chez nous le gout de la musique italienne. Le premier consul et ses illustres compagnons l'aimaient beaucoup. Un mot parti des Tuileries décida Mlle Montansier à réunir, à Paris, une compagnie de chanteurs italiens. Elle se chargea d'autant plus volontiers de cette entreprise qu'ayant loué son petit théâtre Montansier-Variétés en avril 1798, elle était privée depuis trop longtemps d'une occupation qui lui plaisait. Les Italiens appelés par Mlle Montansier débutèrent, le 1er mai 1801, au Théâtre-Olympique, rue de la Victoire. Bonaparte conservait de l'affection

pour la rue qu'il habitait naguère; mais le souvenir du 3 nivôse, de l'infernale machine, le rendait prudent et l'empêchait de s'aventurer dans un quartier lointain et des rues étroites. Madame Bonaparte dit en confidence à Mlle Montansier que la salle olympique ne serait jamais honorée de la présence du premier consul. La directrice porta son quartier-général à Favart. Il fallut augmenter la troupe chantante. Ces nouvelles dépenses ne purent être acquittées avec les recettes, et 50,000 francs, modique secours accordé par le gouvernement. En février 1803, Mlle Montansier fut obligée d'abandonner l'entreprise, et c'est alors que ses créanciers l'apréhendèrent au corps. Enfermée à la préfecture de police, on l'y reçut avec beaucoup d'égards et de civilité. C'est la seconde et dernière fois qu'elle fut privée de sa liberté. Les bruits populaires, les journaux mêmes l'ont conduite vingt fois en prison. En 1793, on l'enferme parce qu'on lui devait, et dix ans après parce qu'elle devait. Sa fortune immense, grevée par des emprunts usuraires, réduite par d'énormes pertes, livrée à des gens d'affaires, ne lui laissait pas d'autres moyens d'existence qu'une trentaine de mille francs de rente, hypothéqués sur une quarantaine de procès. Elle n'en avait pas moins d'insouciance et de générosité. La cloture du théâtre Montansier-Variétés (1), ordonnée par le décret du 8 juin 1806, la translation de ce spectacle au boulevard Montmartre, firent éprouver de nouvelles pertes à Mlle Montansier. Ses bénéfices étaient réduits au vingt-cinquième du produit général du théâtre des Panoramas, lorsqu'elle cessa de vivre, le 13 juillet 1820, à l'âge de nonante ans. Depuis trois mois, Léonard Autié, le privilégié de 1789 pour l'entreprise de l'Opéra-Italien de Paris, l'avait précédée au champ du repos.

Mlle Montansier fit ses légataires Alberico (Francisque), de Naples, qu'elle connut lors de l'établissement des *Puppi*, ma-

Mlle Lillier, sa compagne, une de ses anciennes cantatrices de Versailles. La donataire se croyait riche encore, et ne leur légua pour ainsi dire que des procès.

Plusieurs affirment qu'elle épousa secrètement le danseur de corde Forioso. Ce qu'il y a de certain et de bien ridicule, dit Merle, c'est qu'elle en fut amoureuse à soixante-dix-huit ans, avec l'impétuosité d'un cœur basque de dix-huit. Mlle Montansier ne comptait que septante printemps lorsque je l'ai connue, en ce même salon bleu décrit d'après mes souvenirs, où je fus introduit par l'infiniment belle et spirituelle Mme Boursault n° 1 (1). On voyait en Mlle Montansier les ruines d'une femme gracieuse et belle, ayant encore une grande vigueur d'esprit et de volonté. Tout Paris l'a vue promener dans le Palais-Royal sa verdeur octogénaire, sous un costume qui n'était celui de l'ancien régime, du directoire ou de l'empire : il se composait de la coiffure à la duchesse, de l'ample fichu de gaze à la Du Barry, de la robe de soie Marie-Louise.

Non loin du village des Porcherons et du ruisseau des Arcans, baignant les murs de la Grange-Batelière, égout méphitique où les raines chantaient depuis le déluge, fut ouverte, en 1734, une rue à bon droit nommée *Chanteraine*. Plusieurs l'ont ensuite appelée *Chanterelle* et *Chantereine*, comme si les épouses des rois s'étaient donné rendez-vous en ce marais pour y vocaliser à beau plaisir de gorge. Cette méprise, et la faute d'orthographe qu'elle amena, firent proscrire, en 1793, le nom très innocent de *Chanteraine*. Le ruisseau des Arcans a disparu; mais il coule toujours sous la rue de Provence.

En 1796, un amateur appelé *d'Onsembray* possédait la maison portant le n° 30 sur la rue Chanteraine, il y jouait la comédie avec ses amis dans une serre, au fond d'un grand jardin, et se plaisait beaucoup à ce genre de divertissement. Desirant loger

partie. Le 31 décembre, les chants avaient cessé. Cloture de trois mois.

Une société de capitalistes se chargea de gouverner les virtuoses italiens, qui, le 2 avril 1803, avaient repris leurs exercices. Cinq mois après, plus de fonds, nouvelle cloture. Les acteurs attendirent en vain un chef qui voulût bien se mettre à leur tête. Le cinquantième jour de repos avait sonné, nul dilettante ne se présentait, ils résolurent d'exploiter le théâtre eux-mêmes en société.

Troisième déficit et troisième cloture, pour comble de malheur, ils fermèrent leur porte le 19 mai 1804, après l'hiver. Résolus de quitter le pays où leur talent était si mal récompensé, les rossignols s'apprêtaient à fuir à tire d'aile, quand le gouvernement les retint sous sa protection financière, et leur donna pour directeur Picard. Ils débutèrent, le 20 juillet 1804, au Théâtre de l'Impératrice, salle Louvois; alternant leurs exercices avec les représentations que les comédiens, régis par cet auteur dramatique, y donnaient depuis quatre ans.

Le 16 juin 1808, Picard emmena ses artistes parlants à l'Odéon, et les chanteurs les y suivirent. Le talent de Mme Barilli, sa voix enchanteresse, rendirent enfin la vogue à l'Opéra-Italien. Cette virtuose cesse de vivre le 25 octobre 1813, et le théâtre désert est en deuil.

Picard avait accepté la direction de l'Académie impériale de Musique; Spontini d'abord, Henri-Montan Berton ensuite, lui succédèrent à l'Odéon. Mmes Festa, Morandi, Mme Mainvielle-Fodor, l'admirable Fodor surtout raniment le zèle des amateurs.

Les danseurs grotesques, produits le 7 décembre 1812, n'obtiennent aucun succès.

Mme Catalani sollicite, obtient le privilège du Théâtre-Italien, et ramène ce spectacle à la salle Favart le 2 octobre 1815. Cette cantatrice, administrant dans l'intérêt de son amour-propre, est très-peu satisfaite des résultats financiers de l'entreprise. Mme Catalani renonce au privilège, à 160,000 francs de subvention, et ferme son théâtre le 30 avril 1818. Les motifs de cette cloture avaient été précédemment exposés dans un écrit

publié par le mari de la directrice. Il exhalait ses plaintes en ces termes :

— Quoi ! dira-t-on, l'administration de l'Odéon faisait bien ses affaires ; et vous, avec des recettes beaucoup plus considérables et Mme Catalani, vous n'avez pu parvenir à faire les vôtres ? — Voici pourquoi :

« La subvention annuelle que recevait l'Odéon a été réduite pour nous de 220,000 fr. à 160,000 ; les gratifications accordées à l'Odéon pour les représentations gratis ou bien ordonnées par le gouvernement, s'élevaient à peu près à 50,000 fr. chaque année ; ces avantages n'existent point pour nous. Le gouvernement fournissait gratuitement la salle, nous payons un loyer considérable. Le théâtre de l'Odéon était pourvu d'un riche mobilier et de toutes les décorations nécessaires ; nous avons pris le théâtre Favart avec les quatre murs ; il a fallu peindre et restaurer la salle, en changer la distribution intérieure. Ce seul objet a couté près de 40,000 fr. Il a fallu créer un nouveau mobilier, et se procurer des décorations ; enfin, il a fallu verser un cautionnement de 120,000 fr. entre les mains du gouvernement.

» Considérez en outre qu'au temps où plusieurs provinces ultramontaines faisaient partie de la France, vingt mille italiens étaient sans cesse attirés dans la capitale, et fournissaient de nombreux spectateurs au Théâtre-Italien ; que l'on avait de plus la faculté d'engager pour Paris, par ordre du gouvernement, les artistes qui se faisaient remarquer sur les théâtres de Milan, de Florence, de Venise et de Gênes, et que, dans ce cas, on tenait compte à l'administration d'une partie de ... engagements extraordinaires. »

...me CATALANI.

Tous les musiciens distingués qui ...
... étaient invités aux concerts de l'empereur, sous la con... ...ris étaient in-
vités aux concerts de l'empereur, sous la con... honorable et prop... ...ac-
cepter, en argent, une récompense honorable et prop... refusaient touj...
leur talent. Les virtuoses, les femmes surtout, refusaient touj... remplacés par
leurs honoraires, dans l'espérance qu'ils seraient remplacés par ... que la
quelque bijou, la valeur en eût-elle été bien moindre que la objet de leurs de-
somme offerte. Un cadeau de Napoléon était l'objet de leurs dé- réputation
sirs, de leur ambition. Mme Catalani, cantatrice dont la réputation de 1806,
était européenne, quand elle vint à Paris au printemps de 1806,

n'obtint pas cette faveur, mais elle fut richement rémunérée : 5,000 fr. comptant, une pension de 1,200 fr., et la salle de l'Opéra prêtée, tous frais payés, pour deux concerts, dont la recette fut de 49,000 fr.; telle est le prix que l'empereur offrit à cette virtuose pour avoir chanté des cavatines à Saint-Cloud le 4 et le 11 mai 1806. Elle donna son premier concert à l'Opéra le 21 juillet suivant : les prix des places étaient de 36, 18, 9 et 6 fr.

Sa voix ferme, forte, brillante, volumineuse et d'un timbre flatteur, soprane admirable d'une prodigieuse étendue, de *la* en *sol* sur-aigu, merveille d'agilité, produisit une sensation difficile à décrire. La manière de chanter de Mme Catalani laissait à desirer dans le style noble, large, soutenu. Mmes Grassini, Barilli la surpassaient en ce point, mais à l'égard de la difficulté, du *brio*, Mme Catalani pouvait entonner un de ses airs favoris et dire : *Son regina!* la virtuose était alors sans rivale. Je n'ai jamais rien entendu de pareil. Elle excellait dans les traits chromatiques ascendants et descendants d'une extrême rapidité. (Planches, page 215.) Son exécution, merveilleuse d'audace, avait fait palir bien des talents du premier ordre, et les instrumentistes n'osaient plus figurer à coté d'elle. Tulou se présente, sa flûte est applaudie avec enthousiasme après la voix de Mme Catalani. L'épreuve était dangereuse, la victoire en fut plus brillante pour le jeune artiste aventureux : on ne se borna point à le complimenter sur [illegible] bonheur.

Vous verrez Napoléon préluder au [illegible]ent de sa compagnie chantante; deux mot[illegible] à Dresde pour enroler Brizzi, Paër [illegible] même procédé ne réussit point [illegible]oyer à l'égard de Mme Catalani. Après l'avoir [illegible] Saint-Cloud, il lui dit : — Où donc allez-vous ma[illegible]e ? — A Londres, sire. — Il faut rester à Paris, on vous payera bien, et vos talents y seront mieux appréciés. Vous aurez cent mille francs par an et deux mois de congé; c'est entendu. Adieu madame. » Et la virtuose intimidée se retira sans avoir osé dire qu'elle ne pouvait manquer à son engagement. Pour le tenir, elle fut obligée de s'embarquer furtivement à Morlaix.

Mme Catalani parcourut l'Europe; en tous lieux sa voix mira-

culeuse porta le fanatisme du public jusqu'au délire. Généreuse et bienfaisante, on évalue à deux millions le produit des concerts qu'elle a donnés au profit des pauvres, ce qui ne l'empêchait pas de faire constamment des aumônes très importantes. Dans une saison de quatre mois, elle gagnait, à Londres, 250,000 fr.; et ses voyages en Irlande, en Écosse et dans les comtés de l'Angleterre doublaient cette somme. On lui donnait jusqu'à deux cents guinées pour chanter *God save the King* et *Rule Britannia;* 50,000 fr. lui furent payés pour une seule fête musicale. Si nous exceptons celle de Jenny Lind, les fortunes brillantes de nos virtuoses contemporains ne sont que des préludes en les comparant aux trésors amassés et dépensés, en partie, avec une royale magnificence par Mme Catalani.

Elle chanta pour la dernière fois en public à Dublin, en 1828, dans un concert. Après avoir ainsi charmé le monde pendant trente cinq ans, Mme Catalani vivait heureuse dans une villa charmante près de Florence. L'invasion du choléra lui fit quitter cette retraite, elle vint à Paris auprès de ses enfants, et le fléau dont elle craignait les atteintes l'enleva subitement, le 12 juin 1849, à l'âge de soixante-neuf ans.

Quelques jours avant sa mort, seule et sans aucun pressentiment de sa fin prochaine, Mme Catalani reçut la visite d'une dame inconnue, qui refusa de décliner son nom. Lorsque l'étrangère fut en sa présence, elle s'inclina, disant: — Je viens rendre hommage à la plus noble des femmes, à la plus célèbre cantatrice de notre temps; bénissez-moi, madame, je suis Jenny Lind. »

— Elle possédait une voix sonore, puissante et pleine de charme, de suavité. Cet organe d'une beauté rare pouvait être comparé, pour la splendeur, à la voix de la Banti; pour l'expression, à celle de Grassini; pour la douce énergie, à celle de la Pasta: réunissant la délicieuse flexibilité de la Sontag aux trois registres de la Malibran. Mme Catalani s'était réglée sur Pacchiarotti, Marchesi, Crescentini; ses groupets, roulades, trilles et mordents étaient d'une admirable perfection; son exécution bien articulée ne perdait rien de sa pureté dans les passages les plus rapides et les plus difficiles. Elle animait les chanteurs, les choristes, l'orchestre même dans les finales et les morceaux concertés. Ses belles

notes planaient et dominaient toujours sur l'ensemble des voix et des instruments; Beethoven, Rossini ou tout autre Lucifer musical aurait-il pu couvrir cette voix divine, avec le fracas de l'orchestre? Cette virtuose n'était pas musicienne profonde; mais guidée par ce qu'elle savait, par son oreille exercée, elle apprenait en un moment les morceaux les plus compliqués. FERRARI (Jacques-Godefroi).

LE QUART D'HEURE DE BARILLI.

Après un congé qu'il avait obtenu pour aller régler des affaires en Italie, Barilli retournait à son poste et venait rejoindre à Paris la troupe chantante du théâtre de l'Impératrice. Il faisait froid; pour passer le Mont-Cenis, Barilli s'était coiffé d'un bonnet rouge descendant sur les oreilles, et le portait sous son chapeau. En arrivant à Lyon, il s'établit à l'hotel d'Europe afin d'y passer quelques jours, voulant se reposer des fatigues d'un premier voyage avant d'en entreprendre un second. Le *buffo caricato* demande l'heure du souper. La maitresse de la maison s'empresse de lui dire :—Monseigneur, nous n'avons pas d'autre heure que la vôtre; ordonnez, et vous serez servi dans votre appartement.

—Mais, je n'ai pas les moyens de faire tant de dépense, la table d'hôte me suffit.

— Nous savons bien qu'une personne forcée de quitter sa patrie peut se trouver génée; n'importe, nous sommes trop heureux de recevoir votre visite. Le ciel vous envoie, ne soyez point inquiet sur la dépense, les gens de votre qualité ne paient rien chez nous. Conduisez monseigneur à l'appartement des princes! »

Barilli se laisse guider, on lui sert un repas exquis, des vins délicieux. Quelques temps après, un valet de chambre vient offrir ses services à Monseigneur, et le trouve à genoux, faisant sa prière du soir. Les rôles de Geronimo, de Pasquale, de Don Gruffo, de Figaro, de Leporello, qu'il venait de revoir étaient sur sa table. Le domestique se retire sans bruit, afin ne pas interrompre l'oraison, et va tout conter à sa maitresse.

Accoutumé dès longtemps aux méprises qui font le sujet de

tant d'opéras bouffes, Barilli vit bien qu'il y avait quelque imbroile de cette espèce. Trop galant homme pour profiter des bienfaits adressés à un autre, il voulut que l'on s'expliquât, prenant pour texte ces mots de Leporello, il dit :

..... Perdono,
Signori miei,
Quello io non sono,
Sbaglia cost' ei.

« Je ne suis pas celui que vous croyez, mais un honnête comédien, engagé pour tenir l'emploi de *primo buffo* au théâtre de l'Odéon, à Paris. Voilà mes rôles, et si cela peut vous faire plaisir, je suis prêt à vous régaler de mes airs favoris.

— Nous savons tout, et ne voulons rien apprendre. Exilé, proscrit, poursuivi, n'est-il pas naturel que vous ayez recours à d'innocentes ruses? Nos soins s'adressent à vous-même; il n'y a point de méprise, soyez assuré de notre dévouement, de notre discrétion, et permettez-nous de vous traiter comme nous l'entendons. Votre collègue Pacca vient de se rendre à Usez, il a passé par ici la semaine dernière. N'est-il pas juste que nous fassions pour vous ce que nous avons fait pour lui?

— Vous vous trompez encore, madame, je n'ai point de camarade qui porte ce nom. Crivelli, Angrisani, Porto, Guglielmi, Tacchinardi, sont les seuls qui m'aient précédé, je vous le certifie, et je ne connais en France d'autre théâtre italien que celui de Paris.

— Encore! il faut convenir que vous êtes d'un heureux naturel, et je ne conçois pas que l'on puisse conserver cette tranquillité d'esprit, cette gaieté dans une position aussi malheureuse. Eh bien! oui, vous êtes comédien, chanteur, bouffon, polichinelle, tout ce qu'il vous plaira; mais restez ici, restez une semaine, un mois, toute l'année; acceptez nos soins, et promettez de vous acquitter ainsi que nous le desirons. Cette faveur n'a rien de couteux, elle sera pour nous d'un prix inestimable.

— Je vois qu'il faut se résigner, *sarà quel che sarà.* »

Barilli reste encore plusieurs jours à Lyon, pendant lesquels

il fait grande chère; les soins les plus affectueux lui sont prodigués. L'époque de sa rentrée approchait, le pèlerin se vit forcé d'abandonner ses trop aimables hôtes et de leur dire adieu. Son bagage était déjà sur la voiture. Don Gruffo sort de sa chambre la bourse à la main, et trouve dans la pièce voisine les maitres de la maison, leurs parents, alliés, amis, domestiques, fournisseurs, affidés, à genoux, prosternés, et le suppliant de ne pas les quitter sans leur donner sa bénédiction apostolique et sainte. Barilli ne s'attendait point à cet effet dramatique, dont la mise en scène avait une pompe solennelle et touchante.

—Je suis incapable de vous tromper, leur dit-il, vous refusez mon argent, vous demandez ma bénédiction, vous en priver serait d'un ingrat, mais la seule que je puisse vous offrir est la bénédiction d'un comédien.

— C'est précisément celle-là que nous voulons.

— Je vous la donne : *In nomine Patris, Filii et Spiritûs Sancti*, priez le ciel d'y joindre toutes les siennes.

— *Amen*, répondit en chœur la dévote assistance, et Barilli s'empressa de monter en voiture, dans la crainte qu'il ne prît fantaisie à ses ouailles de dételer ses chevaux. »

Le pape était alors à Savone, beaucoup de cardinaux exilés dans le midi de la France avaient traversé Lyon. La barette rouge, l'accent italien, une belle figure, d'un caractère un peu monacal, firent prendre notre *vecchio buffonissimo* pour une éminence. D'ailleurs, tout ce qui pouvait contrarier Napoléon, nuire à ses plans, à ses vues, était mis en œuvre, par des opsants, avec une ardeur aussi vive qu'irréfléchie.

Vous voyez que le quart d'heure de Barilli ne ressemble point au quart d'heure de Rabelais.

LE PIANO DU PETIT-FOYER.

En 1816, madame Catalani dirigeait notre théâtre, et tenait l'emploi de *prima donna assoluta, assolutissima* dans la société chantante qu'elle avait désorganisée. Cette cantatrice devait exécuter un air de bravoure pendant un entr'actes, et, comme les parties d'orchestre n'étaient pas prêtes et qu'elle voulait chanter son air le soir même, l'accompagnement du piano lui parut suffisant. Après la répétition du matin, elle dit à son mari : — Ce piano me gêne, il faut absolument le faire baisser.» M. Valabrègue, en époux attentif, s'empresse de donner les ordres nécessaires.

Le premier acte de l'opéra joué, Mme Catalani vient sur la scène, où son accompagnateur, Puccita, et le piano l'attendaient. Elle chante son air, et, dès le premier accord, s'aperçoit que l'instrument la force à maintenir sa voix dans une région trop élevée. La *prima donna* se tire de cette épreuve dangereuse sans encombre bien apparent, mais non pas sans dépit. Après sa dernière cadence, elle rentre dans la coulisse, et chante une gamme d'une autre espèce. Dans sa colère d'artiste, et tout émue encore des périls auxquels la négligence de son mari venait de l'exposer, elle lui dit : — Je l'avais bien recommandé, prescrit, et pourtant ce piano maudit n'a point été baissé.

— Se pourrait-il? j'ai transmis avec soin vos ordres, et j'ai veillé moi-même à leur exécution.

— Mais je vous dis qu'on ne l'a point baissé.

— Je vais le savoir à l'instant. Charles! (c'était le machiniste) Charles, avez-vous fait baisser le piano?

— Oui, monsieur, de deux pouces.

— Vous le voyez, madame, il me semble que deux pouces doivent suffire. »

Le machiniste Charles avait scié les pieds de l'instrument, et l'avait réellement abaissé de deux pouces. Je ne vous dirai point comment la justification de M. Valabrègue fut acceptée. Ce que je puis vous affirmer, en compagnie de MM. Tamburini, La-

blache, Tadolini, Valentin de Lapelouze, Dubracq et de tous les amis de la maison; c'est que l'infortuné piano fut mis à la hauteur convenable par le même machiniste, au moyen de quatre tasseaux collés à ses pieds. C'est avec ces sabots de hêtre qu'il a continué sa course, et terminé son existence dans l'incendie du 14 janvier 1838.

Présent à Paris, Rossini, par un heureux hasard, nous épargne la commission rogatoire; et, dans cette cause célèbre s'il en fût jamais, un illustre avocat, M. Berryer peut aussi figurer comme témoin parfaitement idoine.

THÉATRE DES TUILERIES.

XIV

Impresario di prima sfera, l'empereur Napoléon Ier recrute et forme lui-même son régiment de chanteurs italiens.—Concerts au bivac, où Napoléon fait sa partie.— Procès mémorable, question d'étiquette en fait de musique, soumis au jugement de l'empereur. Arrêt sans appel.—Un virtuose enrolé six mois avant sa naissance.—Mme Grassini.—Crescentini.—Un mort éternuant. — Horace et Curiace, échange de costumes. — L'épée de Crescentini. — *Blessoure* de ce chevalier. — Napoléon, correcteur de partitions. — Napoléon et Paisiello. — Musique particulière, Chapelle-Musique de l'empereur. — Paisiello, Le Sueur.

Napoléon était trop occupé de ses affaires politiques pour songer à se former une musique particulière. Il en conçut le projet à Dresde, en 1806, et l'exécuta sur-le-champ, après avoir entendu les virtuoses réunis dans cette ville pour l'ébattement de la cour de Saxe.

— Madame Pär, vous chantez comme un ange, quels sont vos encouragements?

— Sire, quinze mille francs.

— Vous en recevrez trente. M. Brizzi, vous me suivrez aux mêmes conditions.

— Mais nous sommes engagés...

— Avec moi. Vous le voyez, l'affaire est terminée; le prince de Bénévent se charge de la partie diplomatique. »

Napoléon avait vu représenter à Dresde *Achille*, opéra nouveau de Pär : le sujet, la pièce, la musique, auteur, acteurs, tout lui plut infiniment. Il s'empara de tout par droit de conquête. Brizzi s'était fait une réputation brillante dans le rôle d'Achille, que Pär avait écrit pour ce ténor en employant ses belles notes graves. Brizzi n'a laissé que peu de souvenirs, ayant perdu sa voix dans le commencement de sa carrière dramatique.

Pär jouissait d'une grande considération à Vienne, à Dresde ; son dernier opéra séduisit Napoléon, et l'empereur des Français voulut s'attacher un des maîtres les plus habiles et les plus célèbres de son époque.

Je veux transcrire ici l'acte d'engagement souscrit par Napoléon, afin que les princes régnants puissent aujourd'hui se régler sur ce modèle quand ils feront de semblables traités avec des musiciens illustres.

— Le soussigné Charles-Maurice de Talleyrand, prince de Bénévent, grand chambellan de sa majesté l'empereur des Français, roi d'Italie, déclare par la présente avoir engagé M. Paër en qualité de compositeur de la musique de la chambre de sa majesté l'empereur des Français, roi d'Italie, aux conditions suivantes :

« Article Ier. M. Paër dirigera la musique des concerts et du théâtre de la cour, et composera toutes les pièces de musique qui lui seront commandées par ordre de sa majesté impériale.

» II. Il jouira d'un traitement annuel de 28,000 fr., lesquels lui seront payés en douze parties égales, de mois en mois.

» III. L'engagement que prend M. Paër est pour toute la durée de sa vie, et il conservera en conséquence, sa vie durant, le titre de *compositeur de la chambre de sa majesté*, ainsi que le traitement ci-dessus mentionné.

» IV. Il entrera en jouissance de son traitement à dater du 1er décembre 1806, époque à laquelle son service a commencé.

» V. Lorsque M. Paër devra suivre la cour dans ses voyages, il recevra une indemnité calculée sur le pied de 10 fr. par poste et de 24 fr. par jour.

» VI. Il lui sera accordé, chaque année, un congé pendant les mois de mai, juin, juillet et aout.

» VII. M. Paër recevra pour frais de voyage, de Varsovie à Paris, la somme de 3,000 fr.

» Le voyage de Dresde jusqu'à Varsovie, ayant été fait par ordre de Sa Majesté impériale et royale, il en sera dédommagé conformément à l'article V.

» En foi de quoi le présent engagement a été expédié double, et expédition en sera donnée à la partie contractante.

» Varsovie, le 1er janvier 1807.

» Signés : Charles-Maurice Talleyrand, prince de Bénévent, Ferdinand Paër.

» Approuvé,

» Signé : NAPOLÉON,

» Par l'empereur.

» Le ministre secrétaire d'État,

» HUGUES B. MARET. »

Aux avantages d'un traitement de 28,000 francs pendant sa vie, à toutes les douceurs unies à la place de directeur de la musique de Napoléon et du théâtre de la cour, la munificence impériale ajoutait encore, chaque année, une gratification de 12,000 fr., offerte si constamment et payée avec une telle exactitude qu'on pouvait la regarder comme une conséquence obligée du contrat.

Le nom de l'auteur d'*Achille* est écrit dans l'acte de cet engagement avec l'orthographe française. *Pär* devint *Paër* sous la plume de Talleyrand ; ce ministre voulut prévenir ainsi bien des erreurs de prononciation, et s'épargner les interminables explications qu'il eût fallu donner à toute la cour impériale pour lui faire comprendre finalement que *Pär* écrit en allemand, devait être prononcé *Paër* en français. *Händel* n'est-il pas devenu pour nous *Hændel* d'après le même principe ?

Virtuose favorite de Napoléon, Mme Grassini chantait à la cour depuis 1801. L'engagement de Crescentini datait de 1805. Dans ce temps de guerres continuelles, l'Autriche payait soldats et chanteurs avec un papier-monnaie dont le crédit s'évanouissait

Majesté que c'est au contraire moi qui les attends auprès de mon piano. Les premières répétitions d'un opéra doivent être faites chez la *prima donna*, telle est l'étiquette observée en Italie, et nous avons à l'étude un opéra italien. Paisiello, Cimarosa, Mayer, Zingarelli, Nasolini, qui, certes, valaient bien M. Paër, sont venus chez moi faire répéter leurs ouvrages; je ne vois pas pourquoi M. Paër s'y refuserait. »

Napoléon parut satisfait en ce moment, il éprouvait une agréable sensation : le sourire gracieux qui préludait sur ses lèvres l'annonçait suffisamment. Ce plaisir fugitif était-il causé par le malicieux argument de la cantatrice, argument qui semblait devoir embarrasser le musicien colicitant, ou bien par la saveur de l'huître que le juge aspirait en présence des plaideurs? C'est ce que l'histoire ne nous a point expliqué. Devine si tu peux, devine.

— Puis-je répondre, dit Paër? — Oui.

— J'ai composé beaucoup d'opéras dans ma patrie, et si je me suis soumis aux usages de l'Italie en allant chez les *prime donne* de Milan, de Venise et même de Parme, de Livourne, colporter ma partition et faire répéter mes rôles, c'est que je n'étais point alors décoré de l'hónneur insigne dont Votre Majesté s'est plue à récompenser mon trop faible talent. Je n'étais point alors directeur de la musique de l'empereur des Français. (Nouveau sourire impérial; mais on ne pouvait disputer celui-ci au moyen oratoire employé par le musicien adroit et subtil; Napoléon tenait à la main une écaille vide, et le mouvement cadencé de ses machoires s'était arrêté sur le *oui* solennel gracieusement octroyé. Le gastronome comptait des pauses, et ce repos, cette *fermata*, ce point d'orgue, fait trop d'honneur au *maestro* pour que je néglige de le signaler dans une longue parenthèse.) Le directeur s'empressera de mettre aux pieds de la grande cantatrice les airs qu'il vient d'écrire pour elle; il les portera lui-même, les déposera sur le piano de Cléopâtre, et s'estimera fort heureux de les lui faire répéter, de les entendre ornés, embellis des traits qu'elle improvise si bien. Le chevalier français est galant et sait tout ce qu'on doit à une jeune et jolie femme, à la première

cantatrice de son époque. *Ma!* mais il a cru, il s'est permis de croire que le directeur de la musique de l'empereur des Français devait tenir à sa dignité, rester à son rang suprême, et ne point obéir à des usages vulgaires de coulisses, quand il avait l'honneur de travailler pour le théâtre des Tuileries.

— Bien, Paër, bien ! dit Napoléon. Grassini, soyez contente, Paër ira chez vous une fois ; mais deux fois vous vous rendrez chez le directeur de ma musique. »

Les faiseurs de mémoires, les historiens mêmes seront enchantés de rencontrer un trait qu'ils ignoraient sans doute. Ce trait, en son lieu rapporté, peut être accompagné d'une image du plus haut intérêt. Napoléon mangeant des huîtres sera présenté d'une manière aussi neuve que piquante ; et, si le graveur se plaît à faire de l'esprit, il peut orner la salle du banquet d'un cadre où l'on verrait le jugement de Salomon.

Mme Paër était enceinte lorsque l'empereur Napoléon voulut s'attacher la cantatrice et le compositeur qui faisaient les délices de Dresde. Le prince Talleyrand rédigea l'acte d'engagement des deux époux, obtint leur signature, et, complétant son œuvre, enrola même l'enfant qui devait naître. L'ancien évêque d'Autun promit de le tenir sur les fonts baptismaux ; il se déclara son parrain futur. L'acte d'enrôlement dramatique, bien que chargé d'explications, avait été dicté, signé dans un quart d'heure ; l'acte religieux ne fut point expédié par le prêtre diplomate avec la même vélocité. Paër ne pouvait pas donner un autre parrain à son fils, il réclamait vivement l'assistance promise par Talleyrand ; l'évêque n'était jamais prêt à se rendre au temple du Seigneur. Paër, en sa qualité de vieux chrétien, le suppliait de mettre un terme à ses craintes paternelles en ouvrant enfin les portes de l'église au néophite qui s'y présentait de lui-même, et sans le secours de sa nourrice. Maurice Paër allait entrer dans sa dixième année, quand le prince voulut bien enfin lui donner sa bénédiction, et transmettre à Dieu les promesses de son filleul.

Les quatre partitions de Paër écrites pour le théâtre des Tuileries, *Pimmaglione*, que notre illustre Cherubini composa tout

sens, elle n'endort pas tout à fait et procure une torpeur, un affaissement délicieux. On entend comme à travers un voile, que d'harmonieuses clartés percent de temps en temps. La musique vulgaire, plate, insipide, prolixe, barbare, fatigue, ennuie, provoque les bâillements ; elle finit par endormir aussi, mais après nous avoir mis au supplice. Le cauchemar succède aux tortures qu'elle nous a fait éprouver ; résultat ordinaire de l'exhibition du *Prophète* ou de *l'Étoile du Nord*.

Le trio qui chantait si bien à Posen, vint à Paris avec Napoléon, et se joignit à Crescentini, à Mme Grassini ; des virtuoses du théâtre de l'Impératrice complétèrenf la compagnie où brillaient déjà de telles célébrités. Diverses mutations firent entrer au théâtre de la cour Nozzari, Crivelli, Tacchinardi, Barilli, Mmes Barilli, Festa, Sessi, Giacomelli. Paër composa pour ce théâtre *Numa Pompilio*, 1808 ; *Cleopatra*, *Didone*, *I Baccanti*, 1810. Mme Grassini chantait le rôle de Didon avec un charme, une vigueur dramatique, une expression admirables. On sait qu'elle était infiniment belle ; son portrait, peint par Mme Lebrun en 1805, est au musée d'Avignon. Les appointements de cette *prima donna* furent réglés à 30,000 francs par année, plus une pension de 15,000 francs en prenant sa retraite ; Mme Paër obtint 6,000 francs de pension.

Les encouragements de cette espèce ont été légèrement augmentés depuis lors. Le ténor Tamberlik vient d'être engagé pour le Brésil, et recevra 20,000 francs par mois, 240,000 francs par an pour chanter au Théâtre-Italien de Rio de Janeiro.

Cleopatra était en répétition aux Tuileries, le rôle capital de cette œuvre, écrit pour Mme Grassini, était un des plus brillants de cette virtuose. Jusqu'alors elle était venue aux répétitions que les premiers sujets faisaient d'abord au piano chez le directeur de la musique impériale. Ils allaient ensuite au théâtre pour se joindre aux choristes, à l'orchestre. Mme Grassini se souvint qu'en Italie ces premiers essais avaient lieu chez la *prima donna*, elle voulut établir cet usage en France, et refusa de se rendre aux convocations faites pour la mise en scène de *Cleopatra*, bien qu'elle fût venue chez Paër pendant plus d'un an pour d'autres répétitions.

L'empereur, qui se plaisait à savoir si l'on mettait de la diligence et du zèle en s'occupant de ses plaisirs, demande à son directeur si la *Cleopatra* est en bon train. Paër lui répond que les rôles sont copiés et distribués aux chanteurs, mais que tout est arrêté par Mme Grassini qui ne veut point venir aux répétitions. — Et pour quelle raison? dit l'empereur surpris d'un tel refus. — Sire, je l'ignore. — Écrivez-lui sur-le-champ, dites-lui que je l'attends demain à dix heures et demie très précises. »

La cantatrice ne reçoit pas sans émotion la lettre du *maestro;* elle s'empresse de la porter à M. de Rémusat pour savoir de quoi il s'agit, et lui demander son avis. M. de Rémusat lui dit qu'il n'a pas de conseil à donner sur ce point, que si Paër marque un rendez-vous à Mme Grassini pour la faire rencontrer avec l'empereur, au moment où les rois, les princes, les grands dignitaires attendent la faveur d'une minute d'audience, c'est que Napoléon l'a formellement prescrit. — Paër, ajouta M. de Rémusat, malgré son humeur joyeuse et bouffone, se garderait bien de préparer une plaisanterie en vous faisant paraître au déjeuner de l'empereur s'il n'en a pas reçu l'ordre. » Cette explication ne rassura pas du tout la virtuose. Le lendemain elle fut gracieusement saluée par le *maestro* dans l'antichambre des Tuileries. Cléopâtre attendait son tour, en se promenant au milieu d'une foule d'illustres solliciteurs. A son air majestueux et théâtral, on l'eût prise pour une réelle princesse. Dix heures avaient sonné, le dernier coup tintait encore que la porte s'ouvre. On appelle M. Paër et Mme Grassini, au grand désappointement de la troupe dorée qui, depuis deux heures, regardait marcher les aiguilles de la pendule et comptait les coups du balancier.

Napoléon était à table, il mangeait des huîtres,

Et de la même main qui gagnait des batailles

il étendait le beurre sur des tartines avec une grace toute particulière. — Vous arrêtez mon opéra, Grassini; pourquoi refusez-vous obstinément de venir aux répétitions de *Cleopatra?* Le directeur de ma musique, mes chanteurs vous attendent chaque jour en vain. — Sire, permettez-moi de faire remarquer à Votre

de jour en jour, et Crescentini paraissait infiniment sensible à l'harmonie des écus. Lorsque M. de Rémusat lui fit des propositions au nom de l'empereur des Français, le sopraniste fut tellement charmé par la certitude d'empiler des napoléons au lieu de plier des assignats, qu'il borna modestement à 6,000 francs le prix de ses services annuels. M. de Rémusat, M. le duc de Bassano, lui firent remarquer l'inconvenance d'une telle demande. — Je vous accorde les 6,000 francs, dit le duc au chanteur, et vous ordonne, au nom de l'empereur, d'en accepter 24,000 encore pour l'honneur de votre talent et du prince qui sait l'apprécier. » Crescentini se soumit respectueusement aux volontés de son nouvel *impresario*.

De tels précédents devaient engager Paër à rechercher l'affection d'un souverain aussi généreux avec les artistes. Mais ce musicien était lié par la reconnaissance plus que par un contrat à vie avec le roi de Saxe, dont il dirigeait la chapelle et le théâtre depuis quatre ans. Il fallait suivre Napoléon au milieu des camps et des batailles, au bivac et dans les plaines de boue de la Pologne. En décembre 1806, l'empereur était à Dresde, et dinait avec le comte Alexandre de La Rochefoucauld, lorsque Paër lui fut présenté. Napoléon lui adressa des compliments sur son bel opéra d'*Achille*, et renouvela les offres qui lui avaient été faites en son nom. Paër fit valoir son engagement avec le roi de Saxe, et motiva son refus sur les droits que ce prince avait à sa gratitude. Le général Clarke dit alors qu'il connaissait un moyen de trancher les difficultés et d'ajuster les choses d'une manière qui mettrait le *maestro* à l'abri de tout reproche de la part du roi de Saxe, et lui sauverait les chicanes que l'inexécution d'un acte authentique pouvait lui faire craindre.

Ce moyen, tout à fait militaire, consistait à livrer Paër à de bons gendarmes qui le mèneraient, de brigade en brigade, à la suite de l'empereur, et ne laisseraient au musicien la liberté de

core pris un parti décisif, quand le roi des Saxons lui signifia, par un message spécial, qu'il fallait suivre Napoléon ou quitter Dresde sur-le-champ, parce qu'il était impossible qu'un maître, que l'empereur des Français voulait prendre à son service, restât à celui de la cour de Saxe.

La musique n'était pas étrangère à la politique, à la diplomatie; Paër fut cédé par un traité secret, comme on livre une place forte, sans prendre l'avis de ses habitants. Le roi de Saxe s'estima trop heureux qu'on ne levât pas d'autres contributions sur ses états. Napoléon ne vidait pas les coffres de sa majesté saxonne, il ne s'emparait que de ses chanteurs. Modération digne d'éloge et de reconnaissance !

Le ténor Brizzi, Mme Paër et le maître de chapelle conquis sur les Saxons, partirent à l'instant pour Varsovie. Ce trio chantant exécutait presque tous les soirs de la musique choisie dans les meilleurs opéras italiens. On se battait le matin aux environs de Posen, le canon tonnait, la mitraille sifflait, les obus éclataient avec fracas, tandis que le feu roulant des bataillons liait, au moyen de sa pédale intérieure les dessins incohérents, heurtés de tant de sons frappés au hasard. L'empereur rentrait ensuite à son quartier-général, où son petit concert l'attendait, ainsi que son souper. Napoléon affectionnait beaucoup la musique de Paisiello. Paër savait par cœur tous les airs bouffes de ce maître et les chantait à ravir; Mme Paër et Brizzi le secondaient à merveille : c'était un trio parfait que l'on aurait été ravi d'entendre, quand même le barbare fracas de la guerre n'eût pas été son prélude obligé. L'empereur se plaisait à savourer cette musique vocale et les improvisations de son troubadour sur le clavier. Les charmes de la mélodie lui donnaient d'agréables distractions, et pouvaient lui faire oublier un instant les combinaisons de sa politique et de sa stratégie, mais non pas les fatigues de la journée. Le concert était à peine au milieu de son cours, que Napoléon ronflait comme un tuyau d'orgue, et joignait une quatrième partie au trio récitant.

La bonne musique est celle qui nous dispose le mieux au som-

exprès à Paris pour Crescentini-Pygmalion, Vénus-Grassini, Galathée-Hymm; *Romeo e Giulietta* de Zingarelli; *Gli Orazi e Curiazi* de Cimarosa, figurent en tête du répertoire de la cour. Les meilleurs opéras bouffes, exécutés par les virtuoses de l'Odéon, succédaient à ces tragédies lyriques. Crescentini, dans le rôle de Romeo, fut la merveille de cette époque. Jamais le sublime du chant et de l'art dramatique n'arrivèrent à ce degré de perfection. Un tel résultat est maintenant impossible. L'entrée de Romeo, sa prière, au troisième acte, ses cris de désespoir, *Ombra adorata aspetta*, tout cela fut d'un effet saisissant, au point que Napoléon et toute l'assistance fondirent en larmes : le lendemain Crescentini portait la décoration de la Couronne de Fer. 1808. Plusieurs ont affirmé que ce chanteur avait composé l'air : *Ombra adorata;* c'est la prière de Romeo qu'il a faite, ainsi qu'un grand nombre d'ariettes et de vocalises.

— Rien ne peut être comparé à la suavité de ses accents, à la force de son expression, au gout exquis de ses fioritures, à la largeur de son phrasé, enfin, à cette réunion de qualités, dont une seule, portée au même degré de supériorité, suffirait pour assurer à celui qui la posséderait le premier rang parmi les chanteurs du jour. » Voilà ce que F. Fétis écrivait en 1837. Ce n'est pas trop d'être deux pour conter de semblables merveilles.

Le vendredi saint, 27 février 1812, le *Stabat Mater*, que Zingarelli venait d'écrire pour l'empereur Napoléon, est exécuté d'une manière ravissante au palais de l'Élysée, par Crescentini, Lays, L. Nourrit, Mme Branchu, Mlle Armand, sous la direction de l'auteur. Ladurner accompagnait les voix sur l'orgue expressif de Grenié. Lorsque le virtuose Crescentini s'avança pour dire le verset *Vidit suum dulcem natum*, il pria l'organiste de lui céder sa place, et sut si bien unir le charme de sa voix, sa merveilleuse expression aux accords de l'instrument qu'il arracha des larmes à tout l'auditoire. Le verset fut répété par le chanteur sublime : un signe de l'empereur avait demandé, prescrit ce *da capo*. On n'applaudissait pas, mais on pleurait; on était dans l'extase. Les voix artificielles ont une puissance de vibration, un prolongement de tenue, un timbre flatteur et pénétrant, une molle flexibilité,

charme délicieux que les voix naturelles ne sauraient acquérir. Ceux qui n'ont pas entendu Crescentini, le dernier des illustres de ce genre, ne peuvent point connaître toute la magie du chant vocal, bien que les Pisaroni, les Pasta, les Rubini (madame), les Malibran, les Marietta Brambilla, les Alboni, les Borghi-Mamo et toutes les dames ayant tenu, tenant la place des sopranistes, sans les remplacer, leur aient fait éprouver de grandes jouissances.

Ne soyez pas étonné si tout un parterre italien, séduit, fasciné, maîtrisé par les accents d'un sopraniste magicien, s'écriait en chœur : — *Oh! benedetta, benedetta la mano che t'a...* qui t'a si bien ajusté pour arriver aux dernières limites du chant! »

Un jour Napoléon voulut qu'on lui donnât sur-le-champ une représentation d'*Achille*.

— Cet opéra n'est pas au répertoire, les acteurs l'ont oublié.

— Qu'importe! ils le savaient à Dresde, ils peuvent bien le dire à Paris.

— Nous n'avons point de décorations.

— Servez-vous des remparts de Jéricho : ces murs sont encore neufs, bien qu'on les ait fait tomber dix fois à coups de trombone. Le palais égyptien de *Cleopatra* peut jouer son rôle aussi. Croyez que ma cour en sera satisfaite s'il me plaît de m'en contenter. Allez tout préparer, je vous donne jusqu'à demain. »

Achille parut vingt-quatre heures après sur le théâtre des Tuileries; la pièce marchait assez bien, mais, au moment où le roi des Thessaliens pleure sur le corps de son frère d'armes, au moment où la colère d'Achille s'exhale contre le meurtrier de Patrocle, Tarulli, qui représentait le défunt, et gisait sur un brancard orné de cyprès et de lauriers, Tarulli éternua d'une manière très bruyante. Cet épisode grotesque ne troubla nullement la solennité de la représentation. Seulement on eut soin d'interdire le tabac à Patrocle toutes les fois qu'il devait tomber sous les coups du fils de Priam.

Paisiello fit représenter *Gli Zingari in Fiera*. Barilli, qui jouait le rôle de Pandolfo dans cette pièce, ajouta l'air de basse de Cimarosa, *Sei morelli e quattro baj*, à sa partie. Cet air, chef-d'œuvre de grace, d'esprit, de gaieté, ravit l'auditoire; Napoléon enchanté

Munich, pour le service du roi de Bavière, dont il recevait une pension, alla terminer sa carrière d'artiste auprès de ce prince. Sa petite fille, Mlle Brizzi, tenait l'emploi de *terza donna*, à notre Opéra-Italien, en 1848.

Marchesi, dans ses dernières années de théâtre, voulait entrer en scène à cheval pour dire sa première cavatine, ou du moins paraître sur le sommet d'une colline, comme dans *gli Orazi e Curiazi :* Il lui fallait un *rondò colle catene*, qu'il disait dans une obscure prison, avec les fers aux poignets, conditions indispensables pour le faire chanter en mode mineur, *quel maladetto modo minore!* Dans tous les cas, le bouquet de plumes blanches qui flottait sur son casque devait avoir au moins cinq pieds d'élévation. Sopraniste de très belle taille, il avait pourtant débuté dans les rôles de femme. A Vienne, les dames de la cour raffolaient de ce chanteur, elles portaient son image sur un bracelet.

Une cavatine fort originale de Farinelli, que Pellegrini chantait, en 1802, à Venise, dans *Pamela*, de ce maître, contient la critique des innovations du sopraniste Marchesi, et des effets d'orchestre que l'on trouvait déjà trop bruyants.

In Italia, poi sentite
Che spettacoli! e stordite.
Cavatine su i cavalli,
Coro doppio con i balli,
Dei rondò colle catene,
Elefanti sulle scene.
Che orchestra, amico caro!
Non c'è niente di più raro!
Che armonia, che melodia!
Ch' espressione, che vibrazione!
Sembra colpi di cannone,
Fanno estatici restar.

Camilla Balsamina, possédant une très belle voix de contralte, une parfaite vocalisation, une sensibilité profonde, avait obtenu les plus brillants succès en Italie comme en Allemagne. Elle se rendait à Paris, en 1810, pour chanter aux mêmes fêtes; un temps affreux la surprit sur le Mont-Cenis, et sa voix en fut cruellement endommagée. Le mal augmenta pendant son séjour en France, elle ne put s'y faire entendre. On crut que l'air de l'Italie pourrait lui rendre la santé; mais, de retour à Milan, elle ne se rétablit point, et mourut le 9 aout 1810.

Cimarosa avait écrit le rôle de Fidalma dans *il Matrimonio segretto* pour cette virtuose milanaise; rôle beaucoup plus important lors de la nouveauté de cet opéra. Les contraltes faibles ou maladroits, qui sont venus après la Balsamina, ont successivement dépouillé cette partie de Fidalma de ses plus beaux ornements.

Napoléon disait :

— Dans mon système de mêler tous les genres de mérite, et de rendre une seule et même récompense universelle, j'eus la pensée de donner la croix de la légion-d'honneur à Talma. Toutefois je m'arrêtai devant le caprice de nos mœurs, le ridicule de nos préjugés, et je voulus au préalable faire un essai perdu, sans conséquence : Je donnai la couronne de fer à Crescentini. La décoration était étrangère, la personne aussi, l'acte devait être moins aperçu, et ne pouvait compromettre l'autorité, tout au plus lui attirer quelques mauvaises plaisanteries. Eh bien! voyez pourtant quel est l'empire de l'opinion et sa nature, je distribuais des sceptres à mon gré, l'on s'empressait de venir se courber devant eux, et je n'aurais pas eu le pouvoir de donner avec succès un simple ruban! mon essai tourna très mal. Il fit grand bruit dans Paris; il emporta l'anathême de tous les salons; la malveillance s'en donna à cœur joie et fit des merveilles. Pourtant, dans une des brillantes soirées du faubourg Saint-Germain, l'indignation qu'elle avait suscitée se noya dans un bon mot.

— C'était une abomination, disait un beau parleur, une horreur, » une véritable profanation. Et quel pouvait être le titre d'un Crescen-
» tini? s'écriait-il. » Sur quoi la belle Grassini, se levant majestueuse-

cette épée qu'il tient de Napoléon. Par une rencontre des plus heureuses, l'opéra de Cimarosa, *gli Orazi e Curiazi,* figure sur le programme des Tuileries. *Curiazio* s'y montrera *la spada al fianco,* l'épée au coté, fera briller à tous les yeux cette arme favorite, qu'il la tire ou non de son fourreau scintillant.

Le directeur de la scène s'oppose hautement à cette burlesque exhibition, et prétend que l'Albain Curiace n'ait pas d'autre arme que le glaive antique, pendu jusqu'à ce jour au baudrier de l'amant de Camille. Crescentini se met en colère, insiste, disant qu'il *s'azit d'oun regalo di soua mazesté.* Le directeur résiste, et soutient que *la spada vezzosetta* ne peut aller qu'avec l'habit français, les bas de soie et les boucles d'acier. L'associer à la tunique albaine serait le comble du ridicule.

— *Oh! peccato, peccato! questa spada portentosa che tanto brillerebbe al fianco mio!*

— *La spada* ne sera mise en lumière qu'au bal prochain.

— *Ma son cavaliere.*

— Je le sais.

— *Della Corona di Ferro.*

— Je le vois. Chevalier italien ou français, gardez ce futile ornement pour le rôle de Moncade, si vous avez à représenter ce marquis, et ne songez nullement à faire rire à vos dépens en le prêtant à Curiace. L'empereur n'entend pas raillerie sur ce point. *Bisogna far giudizio,* c'est moi qui vous le dis. »

A ces mots Crescentini resta pétrifié. Reprenant la parole un instant après, il demanda fort humblement si Curiace pouvait se montrer en scène avec des moustaches.

— Avec des moustaches?

— *Si signor; con baffi, mustacchi.*

— Je n'y vois pas d'inconvénient.

— *Ebbene! zé metterai* des paillettes sur mes moustaches, » dit le virtuose en son baragouin italiano-français. Joyeux, enchanté de la victoire qu'il venait de remporter, Crescentini fit une pirouette en se caressant le menton. Son antagoniste s'estimait fort heureux d'en être quitte au moyen de cette légère con-

cession faite à l'indomptable vanité du *primo virtuoso*, il dut se montrer accommodant.

Les sopranistes célèbres étaient presque tous d'ingénieux et d'excellents musiciens, qui donnaient aux mélodies une valeur d'exécution bien au-dessus de l'œuvre du compositeur. Les airs, les duos écrits pour eux n'étaient, le plus souvent, que de simples canevas, qu'ils ornaient de leurs inspirations. Poètes, ils improvisaient, sur un thème donné, des chefs-d'œuvre de grace et de passion. Malheureusement des triomphes multipliés, en exaltant outre mesure l'amour-propre de ces virtuoses, devaient les entraîner dans une voie déplorable. Les sopranistes se montrèrent d'une insolence extrême à toutes les époques; ils forçaient les plus grands maîtres à subir leurs caprices. Ils changeaient, transformaient tout au gré de leur vanité. Ils voulaient un air, un duo placés dans telle ou telle scène, écrits dans certaines conditions, avec tel ou tel autre accompagnement. Ils étaient les rois, les tyrans des théâtres, des directeurs et des compositeurs. Voilà pourquoi l'on trouve dans les œuvres les plus sérieuses des plus grands maîtres du siècle dernier de longues et froides vocalises, exigées par les sopranistes afin de faire briller d'un vif éclat la bravoure et l'agilité de leur gosier. — Je te prie de chanter ma musique et non la tienne,» dit le vieux et redoutable Guglielmi à certain virtuose, en le menaçant d'un coup d'épée. C'est qu'en effet la musique vocale et tout le système lyrique italien du dix-huitième siècle étaient bien plus l'œuvre des chanteurs que celle des compositeurs.

Crescentini termina sa carrière théâtrale à Paris, en 1812. Velluti, chanteur de la même espèce, triomphait à Milan, à Venise, depuis dix ans, sur tous les théâtres de l'Italie, lorsque Rossini le produisit dans *Aureliano in Palmira*, opéra que les Milanais accueillirent fort mal en 1814. C'est en 1829 que les sopranistes à voix artificielle disparurent de la scène, avec leur dernier représentant Velluti.

Crescentini quitta Paris à la fin de 1812. En avril 1814 l'Opéra-Italien de la cour avait fait sa cloture. Brizzi, qui s'était réservé la faculté d'aller passer cinq mois de chaque année à

dit à son maître de chapelle : — Votre opéra m'a fait le plus grand plaisir, il est délicieux; mais aucun morceau n'en est comparable à l'air bouffe, *Sei morelli;* c'est admirable, merveilleux; vous vous êtes surpassé, jamais on ne fera rien de mieux dans ce genre si difficile. » Paisiello s'inclina respectueusement, et se garda bien d'avertir l'empereur de la méprise causée par l'emprunt que Barilli venait de faire à Cimarosa. Vieux courtisan, Paisiello avait un double intérêt à la dissimuler. Un souverain ne saurait se tromper; malheur à ceux qui signaleraient son erreur! fut-ce par excès de modestie. Les musiciens savent se garantir des excès de ce genre.

Le prince des Asturies, qui plus tard régna sur l'Espagne, et prit le nom de Charles IV, exécutait la partie de premier violon dans un quatuor que Boccherini venait d'écrire pour son altesse. Le prince trouva que le motif du finale de ce quatuor était reproduit trop souvent. L'auteur fit un autre morceau qu'il estimait inférieur au premier, et songea malheureusement à satisfaire son amour-propre blessé. Six mois après, il reproduisit ce finale proscrit, traité plus largement, et dans lequel il avait fait, à dessein, revenir plus souvent le motif principal. Charles reconnut le morceau, le trouva mieux qu'il n'était lors de sa première exhibition. — Votre altesse l'avait pourtant condamné parce que le thème en était trop souvent répété. Voici mes deux partitions, il y revient bien plus souvent dans la nouvelle. » Cette leçon déplut au prince; une seconde imprudence provoqua la disgrâce de l'illustre musicien. Un de ses protecteurs ayant essayé d'adresser quelques mots en sa faveur, — Ne me parlez plus de Boccherini, répondit Charles, il est mort. »

Le célèbre flûtiste Quantz applaudissait vivement Frédéric II; cet élève royal venait d'exécuter un concerto dans la perfection. — Eh bien! lui dit le roi, si je n'étais pas sur le trône de Prusse, si je me voyais réduit à professer la musique, pourrais-je gagner, avec ma flûte, un millier d'écus par an?

— Ah! sire, à votre service, je n'ai jamais gagné que cela! »

Frédéric ne répliqua point; mais Quantz reçut le lendemain un brevet qui doublait son traitement.

Crescentini commandait en maître au théâtre des Tuileries. Le jour de la première représentation de *gli Orazi e Curiazi,* il s'aperçut que le costume d'Orazio avait plus d'éclat que le sien. On allait commencer l'ouverture; le sopraniste courroucé demande un délai de dix minutes, et fait appeler à l'instant dessinateurs et tailleurs.

— *Perchè,* leur dit-il, avez-vous donné *oun* habit blanc à ce *mossiou,* et *che* vous m'en avez gratifié *d'oun* vert?

— C'est pour nous conformer à l'usage établi par la Comédie-Française.

— *Perchè* la *bordoure rouze* à un *primo tenore,* et la *bordoure* noire à *oun primo virtuoso?*

— On a dû considérer l'exactitude des costumes et non pas la différence de vos rangs comme chanteurs.

— Votre *ousaze* et votre *ezatitoude* sont des imbéciles, *mossiou, zé mé lagnérai* de votre *condouite* envers moi. Quant à vous, *mossiou* Brizzi, *fate-mi il piacere dé* vous déshabiller *subitò,* et dé mé fairé passer *questo vestito in baratto dou* mien qué zé vais vous envoyer. *Per Bacco! non si dirà qu'oun tenore* aura *parou miou vétou qu'oun primo uomo, surtout* quand ce *primo virtuoso* est Girolamo Crescentini, d'Urbino. »

L'échange eut lieu sur-le-champ, et l'on vit pendant toute la soirée un Curiazio de six pieds, vêtu comme un sergent de robe courte, en costume romain, et le petit Orazio traînant sur le parquet une immense tunique albaine.

L'empereur avait fait présent à Crescentini d'une épée à fourreau d'argent, à poignée taillée en pointes de diamants, où l'acier bruni resplendissait comme un miroir d'alouettes, comme le diadème d'une reine, vrai bijou de toilette, *spadetta vezzosa,* lardoire destinée à compléter le grand costume de cour du *primo virtuoso.* Dès que le chanteur se voit en possession de cette arme, il ne songe plus qu'à s'en faire honneur. Il brandit la *spada graziosetta* avec une ardeur belliqueuse, et lance à l'instant cette phrase de *gli Orazi : Si parlerà di quest' acciar!* bien qu'elle n'appartînt pas à son rôle. Enchanté, ravi, dans la joie de son ame, il montrera le soir même à toute la cour, et sur le théâtre,

un tel brouhaha de joie, d'applaudissements, que la pauvre Grassini se trouva fort embarrassée de son succès. »

Mémorial de Sainte-Hélène.

Parmi les morceaux de musique théâtrale que Napoléon affectionnait, je dois citer l'air *Sei morelli e quattro baj*, de *le Trame deluse*, opéra de Cimarosa; le finale du *Rè Teodoro*, le duo de *la Molinara*, *Fra l'inchiostro e la farina*, et l'air de *Nina*; *Agitata frà mille pensieri*, ces trois derniers sont de Paisiello. Napoléon croyait que le premier était aussi de ce maître. L'air de *Nina* est accompagné par des accords en syncope, sous lesquels un trait agité se présente à chaque premier temps de la mesure. L'empereur dit un jour à Kreutzer : — Paisiello a voulu peindre le trouble, les angoisses d'un père à qui l'on vient d'apprendre que sa fille a perdu la raison : son image est imparfaite, son orchestre est trop tranquille quand il occupe seul l'attention des auditeurs. Il me semble que l'effet serait bien meilleur si le trait rapide était répété dans les intervalles où la voix se repose. »

On s'empressa de rectifier l'accompagnement d'après l'idée de Napoléon : le trait agité frappa sur le premier et le troisième temps, l'allure du morceau devint plus vive, et les musiciens même applaudirent à ce changement que l'empereur avait prescrit.

Le 6 aout 1807, Napoléon voulut s'amuser aux dépens de ses courtisans, il fit jouer *Esope à la Cour*, comédie de Boursault. Il rit à gorge déployée pendant tout le temps de la représentation : les spectateurs qu'il avait malicieusement exposés aux traits satiriques du fabuliste, ne partageaient pas cette gaieté bruyante.

Huit cent nonante concerts ou représentations dramatiques ont été donnés à la cour depuis le 22 mars 1803, que Paisiello

provisés à la Malmaison, aux Tuileries pendant les premières années du Consulat, amenèrent le rétablissement de la chapelle-musique. Huit chanteurs et vingt-sept symphonistes, sous la direction de Paisiello, formaient ce corps de musiciens suffisant pour les lieux où se faisait le service. La chapelle des Tuileries avait été détruite, on célébrait l'office divin dans la salle du Conseil d'État, où les chanteurs et le piano seulement pouvaient être placés. Rangés sur deux files derrière ces virtuoses, les violons jouaient dans une petite galerie en face de l'autel; les basses et les instruments à souffle étaient relégués dans la pièce voisine. Les musiciens avaient beaucoup de peine à manœuvrer sur un terrain si désavantageux pour l'ensemble. Démeublée, la veille, de tables, fauteuils et bureaux, la salle, que l'on disposait en oratoire pour le dimanche, était remise en ordre le lundi pour les séances du conseil.

Le concordat avait été signé, le 15 juillet 1801, avec le pape; le premier consul fit venir Paisiello de Naples pour organiser sa chapelle. A son arrivée à Paris, ce maître, vieux courtisan, Italien plein d'adresse et riche en cautèles, à sa présentation au premier consul, prélude par ce mot :

— Sire !

— Comment! sire? que dites-vous? je suis général et rien de plus.

— Eh bien ! général, je me rends aux ordres de votre majesté.

— Encore ! je vous prie, mon cher Paisiello, de quitter ces façons de parler; elles ne me conviennent pas du tout.

— Pardon, général, mais je ne puis, en vous voyant, renoncer à l'habitude que j'ai contractée envers des souverains qui me paraissent des pygmées auprès de vous. Je m'observerai cependant, sire, et si j'avais la maladresse d'oublier le respect que je dois à votre bon plaisir, je me recommande à l'indulgence de votre majesté. »

. . . .

lui fut accordée lorsqu'il voulut retourner à Naples; il est vrai que l'on réduisit plus tard cette pension à 1,000 francs, puis à rien. Paisiello reçut 10,000 francs pour la messe qu'il écrivit pour le sacre de Napoléon. Chacune des messes qu'il composait pour la chapelle impériale était payée 1,000 francs; il en donna quatorze en deux ans. Ce maître les fabriquait avec tous ses anciens morceaux d'église; quand ce répertoire ne lui fournissait point assez de matière musicale, il puisait dans les partitions de ses opéras sérieux et burlesques. Les airs de *Nitteti*, de *la Scuffiara*, etc., devinrent tour à tour des chœurs ou des récits du *Gloria*, du *Sanctus* ou de l'*Agnus Dei*.

La musique dit et dit bien tout ce qu'on veut lui faire dire. Le *Christe eleison* de la messe à trois voix de Cherubini, ce *Christe eleison* contre lequel nos fanatiques défenseurs de l'*art chrétien* n'ont jamais réclamé, n'est-il pas une valse bien caractérisée?

Le premier consul Bonaparte, devenu l'empereur des Français, fit construire sur l'emplacement de la salle de la Convention nationale, dans le palais des Tuileries, une chapelle, une salle de spectacles, qui n'ont pas cessé d'exister. La chapelle fut ouverte par une messe solennelle, chantée le 2 février 1806. Le personnel des musiciens de la cour fut de cent quatre : chefs, chanteurs et symphonistes compris.

Les symphonistes de la chapelle faisaient le service du théâtre de la cour, et jouaient même dans les bals d'apparat, seulement pour les quadrilles dansés par les rois et les princes. Un autre orchestre leur succédait pour exécuter les contredanses et les valses. Les musiciens étaient alors revêtus de costumes de bal, et l'immense coffre qui renfermait ces habits portait la singulière inscription de : *Quarante dominos pour la chapelle.*

La musique de l'empereur, tous les services compris, a coûté 350,000 fr. en 1812. Les frais de celle de Charles X n'étaient que de 260,000 fr. environ par an. L'ordonnance du 13 mars 1830 réduisait à 171,700 fr. la dépense du personnel de la chapelle-musique. Cette nouvelle organisation ne devait être suivie qu'à mesure qu'il surviendrait des vacances. La dépense de la musique du roi était bien plus considérable sous le règne de

Louis XV, puisque après les réformes et les réductions faites en 1761, elle s'élevait encore à 320,000 fr., bien que les artistes de la chapelle fussent moins nombreux qu'ils ne l'étaient du temps de Napoléon. Cette différence provient de ce que la ville de Versailles, offrant beaucoup moins de ressources aux musiciens que la capitale, il fallait leur donner des appointements plus considérables.

MUSIQUE PARTICULIÈRE DE L'EMPEREUR.

Paër, directeur et compositeur.
Rigel, pianiste accompagnateur.
Grégoire, secrétaire.

SOPRANES.

Mme Grassini.
Paër.
Mlle d'Ellieu, devenue Mme Du Bignon.
Mmes Albert-Hymm.
Giacomelli.
Le chevalier Crescentini.
Brizzi, ténor.

Diverses mutations ont fait entrer successivement dans ce corps de musique :

Mmes Barilli.
Festa.
Sessi.
Camporesi.

Crivelli, ténor.
Tacchinardi, ténor.
Nozzari, ténor grave.
Barilli, basse.
Duport, violoncelliste.

En sus des appointements que Mme Barilli recevait pour chanter à la cour, on lui comptait, chaque année, 6,000 fr. à titre de gratification, et 3,000 fr. à son mari.

A Fontainebleau, dans le concert donné pour la réception du pape Pie VII, on exécuta l'air *Charmante Gabrielle*, arrangé pour trois voix d'hommes sans orchestre. Cette mélodie fit le plus grand plaisir, et sa sainteté voulut l'entendre une seconde fois. Quelques jours après, le pape et ses cardinaux assistèrent au concert donné, le 6 décembre 1803, aux Tuileries. Quand le dernier morceau que le programme annonçait fut terminé, toutes les portes s'ouvrent, l'orchestre attaque un *allegro con brio*, et la troupe joyeuse des nymphes de l'Opéra s'élance au milieu de la galerie. Napoléon avait ménagé, préparé la retraite du saint-père, mais les danseuses coupèrent les communications aux cardinaux qui ne pouvaient rejoindre leur chef sans courber la tête sous une forêt de jambes que les ballérines élevaient à la hauteur des barrettes rouges. Les princes de l'Église, se résignant, reprirent leurs places afin de jouir de ce divertissement impromptu, plusieurs même disaient : *in estrema confidenza :*

Prenons ceci puisque Dieu nous l'envoie,
Nous n'aurons pas toujours de tels contentements.

Le cardinal Caprara ne manquait pas une seule fois d'assister aux spectacles de la cour pendant tout le temps de son ambassade à Paris. Les cardinaux français ne s'y montrèrent jamais.

L'empereur et sa cour allaient à Compiègne au printemps, à Fontainebleau pendant l'automne. Les musiciens de la chapelle s'y rendaient le samedi. Le dimanche, ils exécutaient une messe, et le soir un concert. S'il y avait eu grande réception le matin, on remplaçait le concert par une représentation dramatique. La Comédie-Française, l'Opéra-Italien, l'Opéra-Comique y figuraient tour à tour une fois par semaine. La moitié des symphonistes de la chapelle restait pour le service, l'autre moitié partait le lundi. Chaque musicien recevait une indemnité de douze

CHAPELLE-MUSIQUE

DE L'EMPEREUR NAPOLÉON Ier.

Le Sueur, directeur.
Rey, maître de musique.
Rigel, organiste-pianiste accompagnateur.
Piccinni (Alexandre), *idem* en second.

CHANT.

PREMIERS SOPRANES.

Mmes Branchu.
Manent.
Armand.
Pellet.
Duret.
Albert-Hymm.

SECONDS SOPRANES.

Mme Lelong.
Létang.

TÉNORS.

MM. Rolland.
Nourrit (Louis).
Laforêt.

BARYTONS.

Lays.
Martin.

BASSES.

Albert-Bonet.
Dérivis (Louis).

Quarante choristes.

ORCHESTRE.

PREMIERS VIOLONS.

MM. R. Kreutzer.
Grasset.
Duret.
Gasse

SECONDS VIOLONS

MM. Baillot.
Pradher.
A. Kreutzer
Manceau

VIOLES.

MM. Tariot.
Bernard.
Delézenne.
Lefebvre.

VIOLONCELLES.

Baudiot.
Boulanger.
Charles.
Levasseur.

VIOLONARS.

Hoffelmayer.
Perne.
Rifaut.
Sorne.

FLUTES.

Schneitzœffer.
Tulou.

HAUTBOIS.

Vogt.
Gebauer.
Sallantin.

CLARINETTES.

Duvernoy (Charles).
Dacosta.
Solère.
Lefebvre.

CORS.

Duvernoy (Frédéric).
Domnich.
Collin.
Othon.

BASSONS.

Ozi.
Henry.
Delcambre.
Gebauer.

HARPE.

Dalvimare.

Paisiello voulut retourner en Italie, le climat de Paris ne convenait point à la santé de sa femme. Napoléon avait consulté ce maître au sujet de la personne qui devait lui succéder en dirigeant la chapelle, lorsque le *Journal de Paris* annonça le prochain départ de Paisiello, en ajoutant que Méhul serait probablement désigné pour le remplacer. Le premier consul eut à peine jeté les yeux sur cet article, qu'il dit à Duroc d'écrire sur-le-champ à Le Sueur pour lui faire part de sa nomination.

Quelques heures après, Paisiello présentait son successeur au premier consul qui lui dit : — J'espère que vous resterez encore quelque temps avec nous ; en attendant, M. Le Sueur voudra bien se contenter de la seconde place. — Général, répondit Le Sueur, c'est déjà remplir la première que de marcher immédiatement après un maître tel que l'illustre Paisiello. » Ce mot plut beaucoup à Napoléon, et le nouveau directeur jouit, dès ce moment, de toute la faveur qu'il a conservée pendant le règne de son protecteur. Je réponds de l'exactitude complète de ce fait. La prétendue générosité de Méhul, qui refusa, dit-on, la direction de la chapelle-impériale parce qu'il ne s'en estimait pas aussi digne que le savant Cherubini, est une invention des biographes. Cette erreur une fois adoptée par les faiseurs de notices et de mémoires, qui se copient mutuellement sans recourir aux documents historiques, est devenue à peu près générale. Je dois la combattre et la détruire avec empressement.

thousiasme, fanatisme, délire. On rendit compte à Léopold de cet heureux résultat; l'empereur n'avait pu se trouver à la première représentation, il s'arrangea de manière à ne pas manquer la seconde. En effet, il était dans sa loge au commencement de l'ouverture; il écouta l'ouvrage avec la plus grande attention et sans manifester aucune opinion sur le mérite de la musique, sans donner aucun signe d'approbation ou d'ennui. Le brillant auditoire, qui s'était déjà prononcé, dont les transports d'admiration avaient éclaté la veille, était fort inquiet sur ce que le souverain pensait du *Matrimonio segretto*.

— Nous serions-nous trompés? disaient-ils, et faudra-t-il réformer notre jugement pour le formuler sur celui de l'empereur?

La scène était d'autant plus dramatique et plaisante, que la sévère étiquette de la cour ne permettait pas d'applaudir. Cet opéra, couvert de bravos à sa première apparition, était écouté cette fois avec un silence glacial. Enfin, lorsque le dernier morceau fut terminé, Léopold se leva, disant hautement :

— Bravo, Cimarosa; bravissimo! tout est admirable, enchanteur, ravissant; je n'ai point applaudi, pour ne pas perdre une seule note de ce chef-d'œuvre. Vous l'avez entendu deux fois, je ne dormirai pas sans avoir le même avantage. Chanteurs et symphonistes, passez dans la salle voisine; que Cimarosa vienne y présider le banquet préparé par mon ordre; et quand vous aurez pris un repos suffisant, nous recommencerons. Bis pour tout l'opéra que nous devons fêter comme il le mérite; en attendant, je donne un petit à-compte des applaudissements qui lui sont destinés. »

Léopold battit des mains; à ce signal, une tempête de bravos éclata dans la salle, et l'opéra fut redit en entier après la collation.

Pour trouver un exemple d'un tel événement, il faut remonter jusqu'au temps de Scipion l'Africain. *L'Eunuque* de Térence obtint un si grand succès à sa première exhibition, qu'il fut représenté deux fois en un jour, *bis die*. C'est la plus belle marque d'admiration que l'on pût donner alors aux œuvres de ce genre.

Car les comédies n'étaient faites que pour servir deux ou trois fois au plus : et *l'Eunuque* fut joué deux fois en un jour, le matin et le soir; ce qui n'était peut-être jamais arrivé pour aucune pièce. Le titre de *l'Eunuque* fait mention de cette circonstance flatteuse, ainsi que du prix reçu par l'auteur : huit mille pièces, valant à peu près mille francs de notre monnaie. Aucune comédie n'avait été payée aussi bien.

Térence et Cimarosa sont les seuls qui, jusqu'à présent, aient obtenu sur le même théâtre, deux victoires en un jour. Le chef-d'œuvre de Cimarosa, *il Matrimonio segretto*, fut deux fois couvert d'applaudissements dans la même soirée, et Mozart, qui venait de mourir, n'avait pas joui du triomphe de ses opéras admirables; leurs beautés ne furent appréciées, généralement exaltées, que plusieurs années après.

Je puis citer un succès très brillant dont le résultat fut tout à fait contraire : *Il Matrimonio* parut deux fois de suite, et presque sans interruption, devant la même assistance; *Laodicea*, de Paër, ne put pas être achevée le jour de sa première représentation à Padoue, en 1798, tant on fit répéter de morceaux. Il fallut attendre le lendemain pour connaître la fin de l'ouvrage.

Benelli (Antonio-Peregrino), chanteur et compositeur habile, mais n'ayant qu'une voix médiocre, créa le rôle de Paolino, qui n'était point alors ce qu'il devint plus tard. Lorsque la pièce fut mise en scène à Naples, en 1793, et que Cimarosa put faire manœuvrer un virtuose tel que Viganoni, les duos : *Cara, non dubitar*, et *Signor, deh permettete!* morceaux de la plus haute importance, vinrent enrichir l'œuvre déjà reconnue complète. *Cara, non dubitar*, prit la place d'un trio d'introduction que Geronimo, Paolino, Fidalma disaient à leur entrée en scène. Ils revenaient du cours, et vantaient les agréments de la promenade : *Oh! che gusto andare a spasso!* Le superbe récitatif obligé, *Come tacer-lo poi?* qui maintenant reste isolé dans le second acte, amenait un air en *si bémol* où la voix de la *prima donna* concertait avec quatre violons récitants. Cet air fut démoli, sans doute à cause des difficultés que présentait son exécution, et le quintette en *si bémol : Deh! lasciate ch' io respiri!* vint se for-

mer avec ses débris; la cabalette resta dans la partie de Carolina. Je possède cet air orné de quatre violons concertants.

Un autre air, peu remarquable, où l'on avait introduit quelques mots anglais et français, air que l'on supprima peu de temps après que Mme Morandi l'eut chanté, succédait, en 1816, à ce même récitatif obligé. — Je suis une fille, simple, ignorante; s'il faut parler français, je ne sais dire que : *Zé souis votré servanté.* Faut-il m'exprimer en anglais? j'ai tout dit quand j'ai dit : *Audojodou.*» Carolina chantait cet air au comte Robinsone pour l'engager à renoncer à son desir de l'épouser.

L'air de Fidalma, celui de Carolina : *Signora contessina,* si bien chanté par Mme Barilli; un trio du second acte, en *ut,* trois-huit, dit par Geronimo, Fidalma, Elisetta; l'air bouffe de Robinsone faisant l'énumération de ses défauts, pour déterminer Elisetta à renoncer au mariage projeté, sont depuis longtemps supprimés. Le duo de Farinelli : *In fiorito prato ameno,* parodié, fut substitué fort adroitement à cet air bouffe. Pellegrini, Mlle Cinti, chantaient encore ce duo : *Nò, non credo a quel che dite,* bien digne de figurer dans l'œuvre de Cimarosa, tant le style de création, d'exécution de ce maître y brillent d'un vif éclat. Le duo *Signor, deh permettete!* l'ensemble final de la pièce ont été considérablement abrégés. Renversée de fond en comble, l'ouverture a subi des transformations, qui certes n'ont pas été faites par l'auteur; on y reconnaît des erreurs, non pas de musicien, mais de copiste. Après avoir signalé plus d'une fois les défauts de cette jolie symphonie, défauts que je me gardais bien d'attribuer à son auteur, M. Pacini m'a donné raison sur tous les points en publiant le texte véritable de Cimarosa, découvert en Italie. Ce qui n'empêche pas tous nos orchestres de répéter l'ancienne et détestable version.

Les rôles de Carolina, de Geronimo, furent remplis à Naples, en 1793, par Mme Miller et Raffanelli, comédien parfait; Barilli, Lablache brillèrent ensuite du plus vif éclat en représentant le même personnage. Michot, acteur de la Comédie-Française, Michot qui savait si bien faire rire et pleurer dans une même scène, avait pris des leçons de Raffanelli.

Soixante-sept représentations du *Matrimonio segretto* suffirent à peine au public napolitain ; jamais opéra n'excita plus vif enthousiasme, et, ce qui est sans exemple, l'illustre maître fut obligé de tenir le clavecin aux sept premières, afin d'y recevoir les témoignages de l'admiration générale.

En 1822, à Vienne, Lablache exécutait, dans les salons, des duos avec Mme Tomeoni, qui, trente ans auparavant, s'était signalée par la création du rôle de Carolina, écrit pour elle par Cimarosa, et se comportait encore en virtuose émérite. Mme Tomeoni chantait, en 1786, à notre concert spirituel avec le plus brillant succès.

La Pietra simpatica, Palma; 30 juin 1801.

La polonaise, *Sento che son vicino al mio maggior contento*, qui jouit d'une si grande vogue pendant vingt-cinq ans, appartient à cet opéra.

Il se dicente Filosofo, Cimarosa ; 16 juillet 1801.

Giannina e Bernardone (*Georges Dandin*), Cimarosa; 18 juillet 1801. Repris en 1812.

Danseurs grotesques ; 22 juillet 1801.

I Nemici generosi, Cimarosa ; 9 aout 1801. — 1808.

Mme Barilli triomphe, s'élève jusqu'au sublime, dans la cavatine : *Frà mille perigli*, le duo *Piaceri dell'anima, contenti soavi!* et l'air passionné : *Fanciulla sventurata*.

Le trio charmant : *Ditemi il vostro nome*, l'admirable quintette : *Stanco ma non ferito*, appartiennent à cet opéra.

Logroscino, 1730, est l'inventeur du finale, que Piccinni perfectionna ; mais c'est à Cimarosa que nous devons les trios, les quatuors, les morceaux concertés introduits pendant le cours de l'action dramatique. Ce maître les fit entendre, pour la première fois, dans *Il Fanatico per gli antichi Romani*, opéra qu'il écrivit en 1773, à Naples, pour le théâtre des Florentins.

Presque tous les rôles bouffes de Paisiello, de Cimarosa, de Guglielmi, ont été composés pour Gennaro Luzio, comédien excellent, homme d'esprit, digne prédécesseur de Raffanelli, de Lablache. Luzio cherchait la vérité dans les moindres détails de

ses rôles, et se révoltait contre l'usage absurde qui défendait aux acteurs de tourner le dos au public pendant l'exécution d'une pièce, bien que certaines scènes eussent exigé que le personnage en agît autrement. — Il faut pourtant que je les habitue à me voir de tous les cotés, dit Luzio. » En effet, le voilà remontant la scène, et montrant dans son plein ce que le parterre ne voulait point envisager. Un houra d'indignation éclate dans les loges, et répond aux sifflets du parterre. Luzio laisse calmer l'orage, le public avait beaucoup d'affection pour l'artiste qui le faisait rire de si bon cœur. On lui pardonne, espérant qu'il ne se permettra plus une semblable licence. Luzio, poursuivant son entreprise, recommence le lendemain, et la tempête suit de près la nouvelle offense; le tumulte fut plus violent et dura plus longtemps cette fois. Quelques voix menacèrent même l'acteur de le chasser du théâtre, s'il ne se montrait pas plus respectueux envers le public. — Il faudra bien que je les accoutume à me voir de tous les cotés, » disait le malicieux novateur à ses camarades effrayés par les cris d'une opposition formidable.

Le troisième jour, Luzio, sous le costume de don Gruffo, dans *i Nemici generosi*, entre en scène, le théâtre représentait une chambre fermée; il pose sa canne dans un coin, et, levant le bras qui tenait son chapeau, frotte l'intérieur de ce couvre-chef contre le mur du fond, comme s'il cherchait un clou pour l'y suspendre. Ce jeu de scène était accompagné de lazzies très divertissants. Don Gruffo poursuit sa recherche du clou sur le mur à droite, et n'est pas plus heureux. Arrivé sur l'avant-scène, il frotte son chapeau dans le vide, et toujours à la même hauteur. Enfin, quand il remonte vers le fond, en suivant le mur de gauche, il rencontre le bienheureux clou sur lequel son chapeau reste accroché.

Le public n'attendit pas ce dénouement pour comprendre le sens de l'apologue en pantomime.— Bravo, Luzio! s'écriait-on de toutes parts. On applaudit à l'ingénieuse leçon que l'acteur

public admis dans la salle n'existait point pour le personnage agissant sur la scène. Enfermé dans sa chambre, don Gruffo peut et doit se promener à sa fantaisie, sans s'inquiéter s'il présente telle ou telle face à des curieux qui ne sont pas censés assister à ses exercices.

Luzio (Gennaro) vivait encore il y a trois mois; les journaux d'Italie ont annoncé la mort de ce vétéran, depuis longtemps retiré du théâtre.

I Mammalucchi ed i Pirati, ballet où les danseurs grotesques figurent; 25 aout 1801.

La Molinara, Paisiello; 2 septembre 1801, Raffanelli, Mme Strinasacchi. Écrite à Naples en 1788.

1809, Mme Festa. 1811, Mme Gregorj. 1819, Mme Ronzi de Begnis.

Le petit air *Nel còr più non mi sento*, varié tant de fois, est de *la Molinara*.

Paisiello écrivit le rôle charmant de Rachelina pour Celestina Coltellini.

Lesbino e Carlotta, Mayer (Simon); 27 septembre 1801. Début de l'auteur à Paris.

L'Italiana in Londra, Cimarosa; 17 octobre 1801. — 1804.

La cavatine *Se m'abbandoni*, qui fit le tour de l'Europe, est de Mengozzi.

La Pace, cantate à six voix, parodiée sur des morceaux de musique de Mozart, Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Winter; 21 novembre 1801, à l'occasion des traités de paix de Campo-Formio, etc.

La Serva Padrona, Paisiello; 21 novembre 1801. Début de Martinelli, Mme Strinasacchi; 22 décembre 1813, Barilli, Mme Giacomelli.

Il Marchese di Tulipano, ossia il Matrimonio inaspettato, Paisiello; 13 décembre 1801.

Il Calzolaro, Cimarosa; *il Maestro di Capella*, Ci[illegible]

l'Avaro, Haydn; le ténor Bianchi (Antoine) [illegible]

SALLE FAVART.

Il Matrimonio segretto, pour l'ouverture ; 17 janvier 1802.

La Sposa capricciosa, Guglielmi ; 21 janvier 1802.

La Villanella rapita, Bianchi (Francesco) et Ferrari (J-G.); 18 février 1802.

L'Impresario in Angustie, Cimarosa ; 12 mars 1802, Martinelli, début de Mme Bolla. — 1808.

E Perchè Nò? Pastiche ; 5 avril 1802.

Le Nozze di Dorina, écrites à Venise en 1783, Sarti ; 12 avril 1802 ; début de Mlle Rolandeau. 1809, Mme Festa.

I Zingari in Fiera, Paisiello ; 3 mai 1802 ; Martinelli, Sacconi, Mme Bolla. — 1810.

L'air bouffe, *Sei morelli e quattro baj*, chef-d'œuvre du genre, appartient à *le Trame deluse* de Cimarosa. Martinelli, Barilli, l'ajoutèrent à la partition de *i Zingari*.

Il Barbiere di Siviglia, écrit à Saint-Pétersbourg en 1779, Paisiello ; Parlamagni, Raffanelli, Martinelli, Binaghi, Pasini, Mlle Rolandeau ; 26 mai 1802. Viganoni reparait dans le rôle d'Almaviva le 1er septembre suivant. — 1810.

— 1819, De Begnis, Barilli, Pellegrini, Garcia, Mme Ronzi de Begnis.

L'Inganno felice, Paisiello ; 21 juin 1802.

La Modista raggiratrice (*la Cuffiara*), Paisiello ; 11 juillet 1802. Écrite pour la Coltellini, à Naples ; 1788.

I Due Baroni, Cimarosa ; 14 juillet 1802.

La Pazza per Amore, Paisiello ; 30 aout 1802, Martinelli, Viganoni, Mme Bolla. Viganoni jusqu'au 7 octobre suivant.

1803, Nozzari, Mme Giorgi-Belloc.

1811. 16 octobre 1813, pour le début de Mme Giacomelli ; Crivelli chantant merveilleusement la chanson du pâtre.

1823-24-26, Mme Pasta.

Le Astuzzie feminili, Cimarosa ; 21 octobre 1802, Mlle Rolandeau. 1803, Mme Nava-Aliprandi. — 1814.

Cloture depuis le 16 janvier 1803 jusqu'au 14 mai suivant. Départ de Raffanelli.

En 1786, on remit en scène *le Astuzzie Feminili* au théâtre *del Fondo*, à Naples. Casacciello, Trabalza, Ferraro, Mengozzi, s'y distinguèrent à coté des deux *prime donne a vicenda* la Galli et la Moreschi. Cet opéra, quoiqu'un peu suranné, fut applaudi d'une manière furibonde, eut un succès de fanatisme auquel on ne s'attendait guère. Il dut cette insigne faveur à la scène que les deux cantatrices, de force égale ou du moins de rang égal, improvisèrent sans en avoir formé le dessein. Dans le duo spirituel et brillant *Fate largo a madamina*, ces deux virtuoses se moquent l'une de l'autre. La Galli chante son premier solo, le dit avec élégance; on l'applaudit beaucoup. La Moreschi se borne à déclamer le sien avec adresse, et n'est pas moins fêtée. Vient ensuite l'ensemble où la beauté de la musique et le mérite des deux virtuoses excitent l'enthousiasme du public, à tel point qu'il voulut l'entendre une seconde fois.

La Galli, suivant le cours de ce duo capital, revient à son premier solo, qu'elle présente cette fois avec des variations et des floritures délicieuses. La Moreschi accompagne ce doux ramage d'un torrent d'injures qu'elle lui soufflait à l'oreille. La Moreschi s'avance à son tour, dit à merveille son récit et redouble de poses gracieuses, de lazzies séduisants; et la Galli s'empresse de lui rendre, en confidence, des injures qui valaient au moins celles qu'elle venait de recevoir. Au retour de l'ensemble, également irritées, furieuses, elles perdent la tête, oublient qu'elles sont devant le public, et s'appliquent mutuellement les paroles acerbes que le livret donnait à leurs rôles; elles en viennent aux mains. La Moreschi déchire le col de dentelles et la robe de son antagoniste; la Galli, sachant que sa rivale portait une perruque, s'attache à la coiffure, et fait si bien que d'un seul coup de main elle enlève le chapeau, la fausse toison. Casacciello, dont l'office

sur le théâtre où tant de succès l'avaient fait couronner, la décidèrent à n'y remonter jamais.

Stabat Mater de Pergolèse, Mme Strinasacchi, Cantoni; Mlle David, agée de onze ans, exécute un concerto de cor de F. Duvernoy; 27 mars 1808. Ce concert est redit le lendemain.

Il Principe di Taranto, Paër; 14 mai 1808, Martinelli, Bianchi, Mme Giorgi-Belloc. Début de l'auteur à Paris. Le 9 juin suivant, début de Nozzari.

19 juin 1816, pour le début de Mme Pasta (Giuditta).

Il Convito, Cimarosa; 3 juin 1808, début de Crucioli, Aliprandi, Carmanini.

Griselda, Paër; 18 juin 1808. Nozzari, Mme Giorgi-Belloc. 11 février 1808, pour le début de Garcia. — 1811.

16 novembre 1814, pour le début de Mme Mainvielle-Fodor; cette virtuose choisit tout exprès le rôle où Mme Barilli avait brillé du plus vif éclat. Le succès justifia l'entreprise que l'on regardait comme téméraire.

Gli Artiggiani, Anfossi; 22 octobre 1808.

La Cosa rara ossia Bellezza ed Onestà, Da Ponte, Martini (Vincent-Martin, *dit*); 21 décembre 1808.

La Donna di Genio volubile, Portogallo; 19 janvier 1804, Mme Strinasacchi. — 1812. — 26 aout 1819, Mme Lipparini (Catarina).

Paër était à Udine en 1799; il avait suivi sa femme qui tenait l'emploi de *prima donna* au théâtre de cette ville. On avait annoncé, depuis quinze jours, la représentation de *la Donna di Genio volubile*, opéra de Portogallo, dont la vogue prodigieuse assurait une brillante réunion à Mme Paër, qui l'avait choisi pour son bénéfice. Tout était prêt pour cette solennité dramatique; les loges avaient été retenues à l'avance, les amateurs accouraient des villes voisines pour assister à ce spectacle extraordinaire qui leur promettait une pièce nouvelle, pièce qui triomphait sur tous les théâtres d'Italie. Udine, occupée par les Français, sous les ordres du général Bernadotte, renfermait une infinité d'officiers qui desiraient vivement entendre la fameuse cavatine *Per amar abbiamo il core*, afin de la retenir et de la

chanter ensuite dans les cafés, ainsi que les autres corps de l'armée d'Italie le faisaient déjà. Avant d'ouvrir les portes de la salle, Mme Paër avait réalisé la plus satisfaisante recette. La pièce marchait bien; la *prima donna* devait être charmante dans le rôle de la femme capricieuse. Pendant toute la matinée du beau jour qui faisait espérer une si douce jouissance aux amateurs comme à la bénéficiaire, on voyait des groupes se former dans tous les lieux publics, et ceux que l'on avait admis aux répétitions faisaient de pompeux récits des merveilles de l'œuvre de Portogallo, de l'ensemble parfait des acteurs et de l'orchestre, du talent de la cantatrice, des soins particuliers que le *maestro* Paër avait bien voulu donner à la mise en scène. Italiens, Français, Allemands, tous se réunissaient : le charme de la musique, la promesse d'un plaisir à nul autre second, les montrait d'accord pour un instant. Tous avaient la même pensée, le même desir, et ce desir allait croissant à mesure que l'heureux moment approchait. Deux heures d'attente encore, disaient-ils, et nous irons nous poster pour entendre l'opéra favori de l'Italie.

Tels ces amants que l'on voit sur l'avant-scène, chantant un duo dont l'ensemble exprime le contentement que donne l'espoir d'un bonheur sans fin, l'assurance d'une fidélité merveilleuse. Pauvres amants! ils se livrent, s'abandonnent à cette espérance trop flatteuse, tandis que l'assistance frémit de terreur : elle a vu le tyran se glisser dans le fond de la scène, le tyran dont les yeux brillaient d'une joie féroce. Il s'est caché derrière un buisson de roses, mais la plume noire de son chapeau se montre et flotte comme un crêpe funèbre sur les fleurs vermeilles et fraîchement écloses. Une catastrophe horible se prépare, et ces heureux amants, objets de la sympathie de toute l'assemblée, vont devenir des victimes si quelque divinité puissante ne les couvre de sa protection.

Ce tyran redoutable, abhorré, méditant le crime et la trahison, ce Yago, ce Méphistophélès, ennemi du public comme de la virtuose, ce jaloux qui veut ruiner d'un seul coup la recette opulente de la signora Paër et les plaisirs d'une foule d'amateurs

passionnés, ce barbare qui dissimule avec tant de mystère et de perfidie, c'est le *primo buffo* de la troupe chantante. Olivieri ne s'est point caché derrière un buisson de roses, il s'est blotti dans son lit; il n'a point coiffé sa tête d'un casque empanaché, mais d'un bonnet de coton. Olivieri s'est couché à midi; le traître fait annoncer deux heures après qu'il est sérieusement malade, et dans l'impossibilité de jouer son rôle de Pippo dans *la Donna di Genio volubile*. Le directeur va sur-le-champ communiquer cette désastreuse confidence à Mme Paër; jugez du dépit, du chagrin de la cantatrice. Le tour était cruel; le trait, à propos décoché par une main adroite, venait de frapper juste; le malheur était irréparable. Olivieri savait bien que nul autre, parmi ses camarades, ne pouvait le remplacer.

Le directeur désespéré, s'en allait tristement faire coller sur l'affiche une bande funeste, lorsque Paër, sortant de la stupeur où ce coup de foudre l'avait plongé, l'arrête vivement, et lui dit qu'il est inutile de faire connaître au public les secrets de la comédie, qu'il faut au contraire cacher avec soin un malheur domestique, tant qu'il est possible de le réparer.

— Suivez-moi, dit-il à l'entrepreneur, dont les yeux effarés semblaient sortir de leur orbite, suivez-moi, je vais vous trouver un remplaçant d'Olivieri; j'en sais un dans la ville; il est à peu près de sa taille; un habit de paysan va toujours assez bien, il s'agit seulement d'avoir une paire de souliers neufs. Vous voyez maintenant que c'est l'affaire du cordonnier; envoyez-m'en un, et je me charge de tout.

— Un? Je vais en quérir deux, trois, quatre.

— Oui, quatre, cela vaudra mieux! ils iront plus vite en besogne.

— Mais comment?...

— Allez toujours et fiez-vous à moi; je n'ai pas moins d'intérêt que vous à parer l'attaque, à prévenir le malheur qui nous menace. »

Le soir la salle était pleine, comble, bondonnée, et quelques douzaines d'amateurs trouvaient encore le moyen de s'y colloquer. Figurez-vous une salle où se presse la foule admise gratis

à jouir d'une belle représentation dramatique. Mme Paër venait de terminer sa toilette; assise dans son *camerino*, elle attendait que le régisseur eût frappé les trois coups. *La Donna di Genio volubile*, malgré la promesse faite par son mari, n'était pas du tout rassurée sur le talent de ce remplaçant, sur son existence même. Elle était tremblante, et la rumeur de ce public entassé, le bruit sourd qui sortait de la salle, murmure bien flatteur pour une bénéficiaire, venait ajouter encore à ses alarmes.

La porte s'ouvre, et le *buffo* si desiré, le remplaçant tombé des nues pour prévenir le désastre dramatique, paraît armé de toutes pièces, harnaché, grimé, le chapeau gris sous le bras, prêt à faire son entrée. La signora pousse un cri de surprise, rit aux éclats, et, réprimant à l'instant cette saillie d'une gaieté bruyante, elle se met à pleurer à chaudes larmes. Le *contadino*, le *buffo comico*, *caricato*, c'était son mari.

— Non, lui dit-elle, je ne souffrirai point que tu viennes figurer sur la scène. Arrivera ce qui pourra, je renonce à tout, j'abandonne tout; je ne souffrirai pas qu'un maître déjà fameux, et dont la célébrité doit être un jour européenne, vienne baladiner sur le théâtre. Non, ce n'est point là ta place. On ne dira pas que ta femme a voulu t'enroler parmi des comédiens, et te donner l'emploi de farceur dramatique. »

Et Mme Paër versait un torrent de larmes, pleurait comme Juliette ou comme Ariane, en présence du joyeux campagnard qui lui présentait la main pour s'acheminer vers le théâtre. Les deux époux se mettent en marche, et les lamentations continuaient encore, lorsque les trois coups viennent frapper leur oreille. C'était le moment critique, il fallait prendre son parti : Mme Paër se résigna.

Le nouveau Pippo fut charmant, le double écrasa son chef d'emploi. Paër avait vu jouer ce rôle par Raffanelli, sur le théâtre de Venise; Paër en saisit toutes les finesses, et les rendit avec esprit. Sa gaieté franche excita des transports, et sa voix, sa manière de chanter, infiniment supérieures à ce que la troupe avait de plus habile, firent éclater un tonnerre d'applaudissements. On l'appela six fois pour lui témoigner de nouveau toute

l'admiration et la reconnaissance que ses talents inspiraient. Il n'était point auteur de la musique de l'opéra représenté, mais il en avait suivi les répétitions. Chaque acteur ne savait que son rôle; Paër les possédait tous, et sa mémoire ne le trahit pas un seul instant. Ce fut un succès de fureur, de fanatisme.

Rossini, plus d'une fois, a refusé des propositions admirables de quelques entrepreneurs. Pour gagner un million, il lui suffisait d'endosser la veste de Figaro, et d'arriver sur le théâtre de Londres ou de Paris en chantant : *Largo al fattotum della città.* Moi-même, qui ne veux nullement me comparer à ces illustres, je n'ai point accepté 365,000 francs par an pour jouer les rôles de Crispin des *Folies Amoureuses*, de Des Masures, de *la Fausse Agnès*, en 1824. J'avais fait mes preuves aux répétitions de ces opéras, et M. Poirson, directeur du Gymnase-Dramatique, me proposa très sérieusement ces appointements formidables. Le contrat allait être dressé, pour une année, il est vrai, mais à la fin de chaque mois on pouvait le résilier. Retournons à Udine.

Cette ville était encore en rumeur, les esprits étaient encore agités de la commotion électrique imprimée par le talent du nouveau bouffe, quand on afficha la seconde représentation de *la Donna di Genio volubile.* En apprenant le triomphe de son heureux adversaire, Olivieri serait tombé d'une attaque d'épilepsie à se briser le crâne sur le pavé; mais, par bonheur, il était encore au lit, il se frappa la tête contre son oreiller, et cet acte de désespoir n'eut pas de suite funeste. Olivieri cesse d'être malade puisque le jeu n'avait point réussi; plein de santé, dévorant son chagrin, il vient reprendre sa place, et l'on met son nom sur l'affiche. Le public s'y attendait, et regarda ce retour comme une chose toute simple; il aurait accepté son Olivieri sans la moindre contestation.

Mais Bernadotte était là présent avec ses grenadiers, ses hussards, ses dragons, ses cuirassiers, ses chasseurs, ses carabiniers, ses artilleurs, ses canons, ses bombes, ses obus, sa toute-puissance de général en pays ennemi; Bernadotte, unissant à sa fougue de jeune guerrier la verve non moins bouillante et non

moins passionnée du jeune dilettante. Quand cette maudite affiche, portant le nom malencontreux d'Olivieri parvint au quartier-général, le chef et son état-major frémirent d'indignation et de colère; le même sentiment se répandit bientot dans tout le corps d'armée. Le commandant de la place mande l'entrepreneur. Un caporal et quatre hommes sont les porteurs du message; ils conduisent, escortent l'infortuné directeur. Ce pauvre diable tremblait de tous membres; il croyait qu'on allait au moins le fusiller.

Le commandant foudroie du regard son captif et lui demande raison de l'injure qu'il a faite à l'armée française en lui refusant son acteur favori, le *buffo* sans rival.

— Excellence, une indisposition d'Olivieri pouvait seule décider, forcer même le *maestro* Paër à figurer sur le théâtre pour ne pas manquer aux promesses de sa femme. Olivieri peut maintenant reprendre son service, et je me vois contraint...

— D'aller en prison, où tu resteras jusqu'à ce que l'autre Pippo me soit rendu.

— Excellence, aucun droit ne m'est acquis sur le *maestro* Paër, il n'est point engagé, je ne puis l'obliger à rien; ce qu'il a fait, c'est de son propre mouvement et pour remettre à flot la représentation donnée au bénéfice de la signora. Le *maestro* s'occupait de ses affaires et non des miennes.

— Puisqu'il en est ainsi, *va via*, c'est à moi de prier mon acteur favori de me rendre à son tour les services que je réclame de lui. »

Une compagnie de grenadiers vint cerner la maison où logeait Paër; le général voulut traiter le musicien avec plus de cérémonie que l'*impresario*. En apprenant l'arrestation du directeur, Paër s'était caché; il fit répandre le bruit qu'il s'était enfui dans la campagne. Bernadotte mit alors à ses trousses les dragons, les hussards. Il fallut pourtant accepter Olivieri ou renoncer au plaisir de voir l'opéra nouveau. Quand la paix fut signée, et que six ou sept représentations eurent remis l'acteur en grâce avec les Français, Paër sortit de sa tanière, et

La Finta Filosofa, Spontini; début de l'auteur à Paris, 12 février 1804.

Gli Orazi e Curiazi, Sografi, Cimarosa; le premier acte seulement, et le premier acte de *la Cosa rara;* premier exemple d'un spectacle composé de fragments. 3 mars 1804.

Il Rè Teodoro, Casti, Paisiello, mis en scène par l'auteur de la musique; 4 avril 1804.

10 décembre 1814, Rovedino fils.

La Finta Amante, Paisiello; 19 mai 1804.

Cloture.

AU THÉATRE DE L'IMPÉRATRICE,

SALLE LOUVOIS.

La Grotta di Trofonio, Paisiello, pour l'ouverture; Crucciati, Martinelli, Nozzari, Mmes Strinasacchi, Fedi, Cantoni; 30 juillet 1804.

Camilla ossia il Sotterraneo, Marsolier et Carpani, Paër; 15 septembre 1804.

1821-22, Barilli, Pellegrini, Garcia, Mme Pasta.

Mme Saint-Huberti, première cantatrice de notre Académie royale de Musique, avait suivi dans son émigration le comte d'Entraigues qu'elle épousa plus tard. Cette virtuose connut à Vienne Paër, déjà fameux, en 1795, et lui donna le livret de *Camille ou le Souterrain*, de Marsolier, qui, depuis cinq ans, triomphait à Paris avec la musique de Dalayrac. C'est sur l'invitation pressante de Mme Saint-Huberti que ce maître écrivit sa partition de *Camilla ossia il Sotterraneo.* Le nouvel opéra réussit admirablement à Vienne; Mme Paër se signala dans le rôle de Camilla.

En 1799, on remet en scène *Camilla* de Paër à Bologne, au théâtre Zagnoni, et c'est Rossini, comptant à peine sa septième année, que l'on choisit pour le rôle de l'enfant. — Rien ne peut être imaginé de plus tendre, de plus émouvant que la voix et l'accent de cet enfant extraordinaire dans le beau canon du troi-

sième acte : *Sento in si fiero istante!* Les Bolonais de ce temps prédirent qu'il serait un jour un des plus grands musiciens connus. On sait si la prophétie s'est réalisée. »

Mme Giorgi-Righetti, *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini,* etc. Mme Righetti a créé le rôle de Rosina dans *il Barbiere di Siviglia.*

Mme Andreozzi, femme du compositeur de ce nom, chantait à Dresde avec succès, Mme Paër devait lui succéder, elle voulut juger du talent de cette remplaçante, et se rendit à Pilnitz avec un amateur de Dresde. Au retour, un cheval se cabra, fit verser la voiture de telle sorte que Mme Andreozzi et son chevalier restèrent morts sur la place. 3 juin 1802.

Le compositeur Reinecke périt de la même manière; revenant de Quedlinbourg, où il était allé pour entendre *le Jugement dernier,* oratoire de F. Schneider, les chevaux s'emportèrent, et sa voiture tomba dans un précipice, le 13 octobre 1820.

Il Maestro di Capella, Cimarosa; 6 novembre 1804.

La Serva innamorata, Guglielmi (Pietro); 28 décembre 1804.

1809, pour le début de Guglielmi (Giacomo), huitième fils de l'auteur, ténorin délicieux.

Après avoir obtenu de brillants succès en Italie lors de ses débuts, de 1755 à 1762, Guglielmi s'en était éloigné pendant quinze ans passés à Vienne, à Londres. De retour à Naples en 1777, à l'âge de cinquante ans, il y trouva Paisiello et Cimarosa jouissant de toute la faveur publique. Ses anciens ouvrages étaient surannés, il lui fallut donc recommencer sa carrière et lutter contre de jeunes champions pleins de génie et de force. Guglielmi ne s'en effraya point : le danger de sa position semblait avoir doublé ses forces. Paisiello mit en œuvre tous les moyens qui pouvaient nuire au nouvel adversaire qui se présentait. Guglielmi devait donner *la Serva innamorata* au petit théâtre des Florentins, à Naples. Le jour de la première représentation, tous les partisans de Paisiello remplirent la salle, et firent tant de bruit qu'il fut impossible d'entendre même l'ouverture. Ils redoublèrent d'efforts pendant un quintette brillant

de verve et de force comique, où le public attendait le compositeur pour le juger. On savait d'ailleurs qu'il excellait dans les morceaux concertés. Heureusement pour Guglielmi, de la sorte attaqué, le roi parut dans sa loge. Le silence le plus profond se rétablit à l'instant, on recommença le quintette déjà proscrit par la cabale, et l'enthousiasme qu'il inspira s'accrut à tel point que Guglielmi fut enlevé de sa place, à la fin de la pièce, et porté jusqu'à son logis en triomphe.

Dès ce moment le jaloux Paisiello fut obligé de renoncer à toutes ses intrigues contre un homme que la ville de Naples entière avait adopté. Cimarosa, moins prompt à s'effaroucher des succès d'autrui, n'avait pas voulu prendre part aux menées ourdies contre Guglielmi; pourtant ce n'était pas sans déplaisir qu'il voyait ses nouveaux succès. Le prince San-Severo, admirateur passionné des ouvrages des trois illustres rivaux, les réunit dans un festin splendide, les fit s'embrasser et se promettre une amitié sincère, autant qu'elle pouvait l'être et se conserver entre des musiciens qui suivaient la même carrière.

Paisiello a craint la concurrence pendant toute sa vie d'artiste; il devait cependant la redouter moins que tout autre. A l'âge de septante-cinq ans, n'écrivant plus rien, ne pouvant plus rien composer, Paisiello, quelques mois avant sa mort, retrouva toute son habileté d'intrigue contre Rossini, dont les brillants débuts annonçaient une gloire nouvelle destinée à faire palir celles qui l'avaient précédée.

Les compositeurs de haute renommée sont bien dangereux en intrigues, cabales, fraudes, trahisons, infamies, délations, calomnies, empoisonnements, strangulations; mais les musiciens millionnaires sont bien plus à redouter encore. Par un seul tour de leur clé d'or, ils savent déposséder les rivaux les plus illustres, et les faire tomber du sommet de l'Olympe dans les Palus-Méotides, où le trop curieux Ovide mourut exilé.

Ginevra di Scozzia, Rossi (Gaetano), Mosca (Giuseppe); 1er mars 1805.

Le Gelosie villane, Sarti; 14 mars 1805.

Il Mercato di Malmantile, Goldoni (Carlo), Cimarosa; 2 mai 1805. — 1808.

Il Barone deluso, Cimarosa; 1er aout 1805, pour début de Tarulli.

La Locandiera scaltra, Farinelli; pour le début de Barilli. Début de l'auteur à Paris; 19 aout 1805.

La Capricciosa pentita, Fioravanti; pour le début de Mme Ferlendis-Barberi. Alexandre Ferlendis, son mari, fait entendre le cor anglais pour la première fois, dans un théâtre de Paris, en exécutant fort bien un solo concertant introduit dans un air que chantait cette virtuose. Début de Fioravanti à Paris; 5 septembre 1805.

Il Pazzo per la Musica, Mayer; 7 octobre 1805. Donné sous le titre de *Il Fanatico per la Musica* en 1815. Écrit pour Mme Billington, cette cantatrice y triomphait.

La scène si plaisante de Biscroma et don Febeo avait été copiée d'après nature par l'auteur du livret. Le comte Skavronski, ambassadeur de Russie auprès du roi de Naples, en fournit l'original. Voici comment Ferrari (Jacques-Godefroi) raconte ce fait: — J'étais un jour seul avec cet ambassadeur; assis à son coté, je le voyais préluder, moduler, ou pour mieux dire harpéger sur le clavier. Il me demandait à chaque instant s'il touchait juste: Pouvais-je lui dire le contraire? puisqu'il se bornait à passer de la tonique à la dominante, et parfois à la sous-dominante. Arrive un valet de chambre, introduisant un serviteur que la princesse Gargarin recommandait à son excellence. Le postulant s'avance, et le comte, sans interrompre le cours des modulations entreprises, lui demande son nom.

— Bartolommeo, esclave de son excellence.

— Sais-tu la musique?

— Excellence, non.

— Chantes-tu?

— Excellence, non.

— Sais-tu jouer un peu du violon?

— Pas du tout.

— De la contre-basse?

de verve et de force c
teur pour le juger.
morceaux concertés.
attaqué, le roi parut
rétablit à l'instant, on
la cabale, et l'enthou
Guglielmi fut enlevé
jusqu'à son logis en t

Dès ce moment le
toutes ses intrigues
entière avait adopté.
des succès d'autrui,
ourdies contre Gugli
qu'il voyait ses nouv
rateur passionné de
réunit dans un festi
mettre une amitié s
conserver entre des

Paisiello a craint la
il devait cependant la
septante-cinq ans,
composer, Paisiello,
son habileté d'intri
annonçaient une gl
l'avaient précédée.

Les compositeurs
intrigues, cabales.
calomnies, empoiso
millionnaires sont l
de leur clé d'or, ils
tres, et les faire ton
Méotides, où le trop

Ginevra di Sc

Correa.

ıche, Mme Malibran; 28 octobre, Mme Pasta.

vembre, le 1er acte de *Tancredi, la Prova*, dernière de Mme Malibran.

rova, réduite à un acte.

de Rome, faisait mieux encore; auteur des livrets que de ses opéras, il en était en même temps le iteur et le machiniste. 1682. Schikaneder ajoutait divers, ceux de directeur de spectacles et de chan-

n de dire que les avis étaient partagés à l'égard du ıx; les uns la comparaient au grincement d'une autres au murmure d'un tourne-broche. 1791. t l'auteur du livret de *la Flûte enchantée;* Schi-laborateur de Mozart!

ına, Paisiello; 15 octobre 1806.

di Chioggia, Menacci, Orlandi; 3 décembre 1806.

lli, Guglielmi (Pietro); 14 janvier 1807, pour le Barilli.

Belprato, Gugielmi (Pietro); 4 avril 1807. C'est *nobile*, représentée en 1790, et qui reparaîtra sous itif en 1819.

ambulanti, Picard et Balocchi, Fioravanti; parti-Paris pour Barilli, Zardi, Mmes Barilli, Canavassi; e 1807. Les acteurs italiens voulurent se montrer médie de Picard leur directeur.

di Figaro, Beaumarchais et Da Ponte, Mozart; é commandé par l'empereur Joseph II, écrit en ita-en scène à Vienne le 28 avril 1786. Représenté pour fois sur notre Théâtre-Italien, le 23 décembre 1807, Tarulli, Bianchi, ténor (Almaviva), Mmes Barilli, e. Mme Barilli chante en français la *canzone* du page, ublic demande à l'entendre une seconde fois.

arcia succède à Bianchi; Mme Muraglia à Mme Bianchi.

Mmes Barilli, Festa

— Encore moins.

— Du calascione ?

— Pas le moins du monde.

Impatienté, le noble musicien, continuant toujours ses harpèges, déclame sur une cantilène vulgaire la phrase suivante :

Bartolommeo non fai per me; Bartolommeo non fai per me.

Le domestique audacieux et rusé, saisissant la rime, la mesure et les rhythmes donnés, lui répond sur le même ton et la même cantilène :

Non me n'importa un fico affè; non me n'importa un fico affè.

L'aimable ambassadeur se lève sur-le-champ; ravi de cette réponse qui décèle une oreille intelligente et subtile, Skavronsky mande le valet de chambre et lui donne l'ordre d'engager à son service le postulant, et de lui mettre sa livrée sur le dos.

Toute-puissance du rhythme! mystère encore ignoré des paroliers français, si Bartolommeo avait chanté sur leur gamme, il était éconduit.

La Principessa d'Amalfi, Weigl (Joseph); 14 novembre 1805.

Il Finto Sordo (Le Sourd ou l'Auberge pleine), Farinelli; 20 décembre 1805.

Le Cantatrici villane, Fioravanti; 30 janvier 1806, pour le début de Mme Canavassi.

1817, Mme Morandi.

1842, Lablache, Frédéric Lablache, Mmes Persiani, Garcia-Viardot.

1844, Lablache, Ronconi, Mirate, Mme Persiani.

L'Eccelsa Gara, Balocchi, Spontini, cantate à la louange de l'empereur Napoléon ; 8 février 1806.

La Bacchetta portentosa (le Diable à Quatre), Portogallo; 27 mars 1806.

La Vendetta feminina, Mosca (Louis, frère de Joseph); 27 mars 1806.

La Prova d'un opera seria, paroles et musique de Gnecco ; 4 septembre 1806, Barilli, Mme Cavanassi.

1810, Mme Correa.

1831, Lablache, Mme Malibran; 28 octobre, Mme Pasta.

1831, 20 novembre, le 1er acte de *Tancredi, la Prova*, dernière représentation de Mme Malibran.

1834, *la Prova*, réduite à un acte.

Acciajuoli, de Rome, faisait mieux encore; auteur des livrets et de la musique de ses opéras, il en était en même temps le peintre décorateur et le machiniste. 1682. Schikaneder ajoutait à ces offices divers, ceux de directeur de spectacles et de chanteur. Il est bon de dire que les avis étaient partagés à l'égard du son de sa voix; les uns la comparaient au grincement d'une girouette, les autres au murmure d'un tourne-broche. 1791. Schikaneder est l'auteur du livret de *la Flûte enchantée;* Schikaneder est collaborateur de Mozart!

La Frascatana, Paisiello; 15 octobre 1806.

Il Podestà di Chioggia, Menacci, Orlandi; 3 décembre 1806.

I Due Gemelli, Guglielmi (Pietro); 14 janvier 1807, pour le début de Mme Barilli.

L'Erede di Belprato, Gugielmi (Pietro); 4 avril 1807. C'est *la Pastorella nobile*, représentée en 1790, et qui reparaîtra sous ce titre primitif en 1819.

I Virtuosi ambulanti, Picard et Balocchi, Fioravanti; partition écrite à Paris pour Barilli, Zardi, Mmes Barilli, Canavassi; 26 septembre 1807. Les acteurs italiens voulurent se montrer dans une comédie de Picard leur directeur.

Le Nozze di Figaro, Beaumarchais et Da Ponte, Mozart; chef-d'œuvre commandé par l'empereur Joseph II, écrit en italien, et mis en scène à Vienne le 28 avril 1786. Représenté pour la première fois sur notre Théâtre-Italien, le 23 décembre 1807, par Barilli, Tarulli, Bianchi, ténor (Almaviva), Mmes Barilli, Bianchi, etc. Mme Barilli chante en français la *canzone* du page, quand le public demande à l'entendre une seconde fois.

1808, Garcia succède à Bianchi; Mme Muraglia à Mme Bianchi.

1809, Mmes Barilli, Festa.

1815, Garcia, Mmes Mainvielle-Fodor, Morandi. Admirable!

1816, Mmes Catalani, Morandi.

1817, Mmes Bertinotti, Morandi.

1819, 5 octobre, début de Levasseur (Almaviva).

1821, Pellegrini, Garcia (Almaviva), Mmes Mainvielle-Fodor, Naldi, Cinti.

1830, Mme Malibran (Susanna).

1839, Lablache (Figaro), Tamburini, Mmes Grisi, Persiani.

Début de Mozart sur notre Théâtre-Italien.

Cet ouvrage admirable, un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, partition riche en mélodies de toute espèce, d'une harmonie étincelante de nouveautés, ne fut pas d'abord apprécié par les Allemands. Ils sifflèrent même l'air de Figaro, *Non più andrai*, Mozart leur en fit le reproche d'une manière très spirituelle dans le dernier acte de *Don Giovanni*. L'empereur Joseph II n'aimait que la musique italienne, il y eut toujours quelque réticence dans les éloges qu'il accordait à Mozart, que les artistes plaçaient au-dessus de tous les musiciens de l'Europe. — C'est trop beau pour nos oreilles, lui disait-il en parlant de *l'Enlèvement au Sérail*; en vérité, j'y trouve trop de notes. — Précisément ce qu'il en faut, répondit le musicien. L'empereur ne fit donner à Mozart que cinquante ducats pour la composition de cet ouvrage.

Élisabeth, reine d'Angleterre, assistant à l'office divin dans sa chapelle, pendant que Tye touchait l'orgue, lui fit dire qu'il ne jouait pas dans le ton des chantres. — Dites à Sa Majesté qu'elle veuille bien amener ses oreilles au ton, elles n'y sont pas. » Telle fut la réponse de l'organiste.

L'empereur Joseph II voulut fonder à Vienne un opéra national, à coté de l'opéra italien dont l'Allemagne était depuis longtemps tributaire. Ce prince avait deviné l'homme qui seul pouvait affranchir son pays du joug musical de l'étranger. Joseph appela dans sa capitale les meilleurs chanteurs allemands, les mit à la disposition de Mozart, qui leur préparait un opéra comique ayant pour titre *l'Enlèvement au Sérail*. Le plus brillant succès couronna les intentions de l'empereur. On reçut avec enthousiasme le premier opéra allemand digne de ce nom, tous

les théâtres s'en emparèrent. Ce prodigieux succès donna l'éveil à tous ceux dont le triomphe national de Mozart pouvait froisser l'amour-propre, amoindrir le crédit, ou même compromettre les moyens d'existence. Mozart eut une foule d'ennemis, qui s'accrut encore après la réussite du *Directeur de spectacle*, écrit pour le théâtre allemand. Parmi les maîtres italiens qui demeuraient à Vienne, il y en avait d'assez éclairés pour comprendre que Mozart travaillait à leur ruine; que son opéra allemand était le premier coup porté à la monarchie universelle de l'opéra italien. Beaucoup de musiciens allemands, assez vaniteux pour être jaloux du grand Mozart, firent cause commune avec les Italiens. De toutes ces haines soulevées contre lui, celle de Salieri, la plus envenimée, est devenue historique. Élève de Gluck, et plus savant qu'aucun des faiseurs d'opéras italiens présents à Vienne dans ce moment, Salieri devait, par cette raison même, devenir le plus implacable ennemi de Mozart.

Après de brillants succès obtenus sur le théâtre de sa nation, Mozart revint aux Italiens. En leur confiant l'exécution de ses *Nozze di Figaro*, ce maître se livra pieds et poings liés à la cabale ennemie dont Salieri s'était déclaré le chef. Aussi les deux premiers actes du nouvel opéra furent-ils massacrés horriblement. Désespéré, l'auteur courut à la loge impériale réclamer la protection de Sa Majesté. Joseph, indigné de ce qu'il avait remarqué lui-même, fit adresser un avertissement sévère à qui de droit. Le reste de la pièce alla moins mal, mais le coup était porté. Le public écouta jusqu'au bout avec froideur. *Le Nozze di Figaro* tombèrent tout à plat à Vienne, au bruit des applaudissements prodigués à *la Cosa rara* de Martini, opérette aujourd'hui tout à fait oubliée.

Les chanteurs complices de cet attentat étaient Benucci, Mandini, Bussani, O'Kelly, Mmes Storace, Laschi (Luigia), Mandini, Bussani, Gottlieb (Nanina). 34 morceaux de musique.

Quelques mois après, le chef-d'œuvre de Mozart remportait une victoire éclatante sur le théâtre de Prague, et l'auteur disait : — Ces braves gens m'ont vengé, m'ont rendu justice, je veux faire pour eux quelque drôlerie. Il tint parole; l'année suivante,

ces mêmes Pragois applaudissaient le sublime *Don Giovanni*.

Le Nozze di Figaro, traduites ridiculement en français, avaient été représentées sans le moindre succès à Paris, sur le théâtre de l'Opéra, le 20 mars 1793. Lays était le Figaro le plus lourd qu'on puisse imaginer ; la musique ravissante de Mozart, mal exécutée, ne fut pas comprise ; les acteurs, qui ne savaient point parler en scène, débitant la prose de Beaumarchais conservée en entier ! sans recourir au récitatif, étaient grotesques au dernier point. Tout le dialogue de Beaumarchais, toute la musique de Mozart, jugez de la longueur d'un tel spectacle ! La première représentation du *Mariage de Figaro*, de la sorte estropié, produisit 5,035 livres 4 sous, la cinquième et dernière 448 livres.

La compagnie allemande qu'Elmenreich dirigeait, débuta le 16 novembre 1802 par *l'Enlèvement au Sérail*, et termina ses exercices le 3 décembre suivant. Les allemands avaient donné le nom de *Théâtre Mozart* à l'édifice précédemment appelé *Théâtre de la Cité*, sur lequel ils donnaient leurs représentations.

Les œuvres dramatiques de Mozart avaient déjà figuré sur deux théâtres de Paris, à deux époques différentes, avec des paroles françaises, des paroles allemandes, lorsque *le Nozze di Figaro* triomphèrent sur notre Théâtre-Italien.

Gli Opposti Caratteri, ossia Olivo e Pascale, Nasolini, début de l'auteur à Paris ; 8 avril 1808.

Il Credulo, Cimarosa ; 12 mai 1808, pour le début de Mme Mosca.

La Prova mancata, ossia il Maestro di capella disperato, Liverati ; 4 aout 1808.

A L'ODÉON.

La Foresta di Nicobar, Trento ; 29 aout 1808.

Il Matrimonio per Raggiro, Cimarosa ; 29 septembre 1808. — 1817.

Cosi fan tutte, Mozart, 1er février 1809-11-17-20.

Écrit à Vienne en 1790, sur un livret italien.

Naldi (Joseph Horas) et sa fille, débutent dans *Cosi fan Tutte*, le 19 septembre 1820. Dinant avec Mlle Naldi, chez Garcia, qui faisait l'expérience d'une marmite autoclave, Naldi eut le malheur de boucher avec des pincettes l'ouverture nécessaire à l'évaporation, l'autoclave en éclatant lui brisa le crâne et blessa Garcia. Naldi *buffo comico*, doublant Barilli, était plus acteur que chanteur. Il ne faut pas confondre Joseph avec Sébastien Naldi, virtuose qui florissait en Italie vers 1760.

Angiolina ossia il Matrimonio per Susurro, Salieri; 8 avril 1809, pour le début de Mme Festa.

Il Poeta calculista, intermède en espagnol, paroles et musique de Garcia (Manuel) exécuté par l'auteur tout seul. Succès de fanatisme, quatre morceaux redits, cinq plus tard. Le fameux air: *Yo que soy contrabandista*, devenu populaire, appartient à cet ouvrage, où l'on remarquait un duo pour ténor et soprane, dont Garcia chantait les deux parties. A la cinquième représentation, au plus fort du succès, l'auteur comédien et chanteur fut obligé de renoncer à sa pièce à cause de la trop grande fatigue qu'il en éprouvait. 4 mai 1809.

Un Avvertimento a i Gelosi, Pavesi; début de l'auteur à Paris; 27 mai 1809.

Una in bene ed una in male (l'École des maris), Paër; 10 septembre 1809.

I Traci Amanti, Cimarosa; 22 novembre 1809.

L'admirable duo bouffe, *Lena cara*; *Lena bella*, appartient à cet opéra.

La Vedova capricciosa, Guglielmi (Pierre-Charles) fils; 21 avril 1810, pour le début de Mme Correa.

Le Finte Rivali, Mayer; 18 juillet 1810.

Il Rivale di se stesso, Weigl; 21 septembre 1810; Mme Correa.

Pamela, Generali; début de Porto, Mme Festa; début de l'auteur à Paris; 8 décembre 1810.

Pirro, Gamerra, Paisiello: première *opera seria* représentée en public, à Paris, depuis 1662; 19 janvier 1811, début de Crivelli. C'est aussi la première *opera seria* dans laquelle on trouve un finale, une introduction. Les ensembles de ce genre

étaient jusqu'alors réservés à l'opéra bouffe où Logroscino les avait introduits vers 1730.

Pirro fut écrit à Naples, en novembre 1785, pour Roncaglia, premier sopraniste; Manzoletto, second sopraniste; Davide, premier ténor, et Mme Danzi-Lebrun. Les voix graves n'étaient point encore admises dans l'opéra sérieux.

L'air de bravoure de la Danzi, celui de Roncaglia, et même l'ariette donnée par complaisance à Manzoletto, le duo, le trio furent très applaudis; l'introduction, les finales, nouveautés d'une grande hardiesse alors, obtinrent le suffrage universel; mais la scène magnifique de Davide, remportant la palme, couronna l'œuvre et le chanteur.

Ansani chantait à Bologne, et chaque soir un auditoire brillant et nombreux faisait éclater les transports d'un frénétique enthousiasme. Davide (Giacomo), son digne rival, quittait Milan pour se rendre à Venise. Il s'arrête à Bologne afin d'entendre le ténor assez audacieux pour lui disputer la palme, afin de mesurer les forces de l'antagoniste redouté qu'il ne connaissait pas.

Les spectateurs étaient encore debout au parterre, et bien que la salle fût comble, les retardataires pouvaient s'y colloquer au moyen de certaines manœuvres qu'il serait inutile de décrire puisqu'elles ne peuvent plus être exécutées. Davide n'eut pas besoin de recourir à ces ruses de guerre; à son aspect les rangs s'ouvrirent, et la foule des amateurs fut enchantée de posséder en même temps, en même lieu, deux champions que nulle salle d'Italie n'avait encore pu réunir. Davide ne chanterait pas, il est vrai, mais il pouvait parler, et, dans cette entrevue solennelle, un mot valait toute une cavatine.

Ansani vient d'entrer en scène; le récitatif, l'*adagio*, l'*allegro* final sont accompagnés par un murmure d'approbation aussi flatteur que respectueux; les applaudissements éclatent sur les ritournelles, enfin le tonnerre de l'admiration, des cris de triomphe signalent et suivent la dernière cadence du virtuose.

Davide reste impassible, froid, au milieu de ses compagnons bouffis d'enthousiasme et s'agitant comme les flots d'une mer

en courroux. Lorsque le calme est un peu rétabli, Davide sans s'émouvoir davantage, dit à ses voisins : — Comment! ce n'est que cela? » fait un demi-tour et s'en va.

Cette brève allocution fut à l'instant rapportée au ténor favori des Bolonais, qui ne s'en inquiéta nullement, et les applaudissements redoublèrent.

Au commencement de la saison suivante, Davide fait son début à Trieste dans le *Pirro* de Paisiello, alors dans sa nouveauté. Succès foudroyant, rappels, couronnes, éclatante victoire, accueil digne de l'illustre chanteur. La salle de Trieste n'était pas assez grande pour contenir les citadins et les caravanes d'amateurs qui se dirigeaient vers les lieux où brillait le *stupendo tenore*. Venise même était désertée, et le carnaval de Trieste l'emportait sur celui de la cité flottante. Le directeur du spectacle encaissait d'énormes recettes, virtuoses, spectateurs, entrepreneurs, tout le monde jouissait d'une béatitude à nulle autre seconde; lorsque l'affiche annonce qu'une maladie très grave retient au lit Davide, et laisse peu d'espérance de le voir reparaître sur la scène avant la fin de la saison. Depuis deux jours les chants avaient cessé, les amateurs étaient en deuil, et l'*impresario* désespéré faisait retentir les échos de son théâtre abandonné, répétant sur tous les bémols de la gamme ces mots : *son rovinato!* Un inconnu, s'introduisant entre deux colonnes du palais de Pyrrhus, lui demande s'il a besoin d'un premier ténor.

— Belle question! je ne rêve qu'à cet objet chéri, nécessaire, indispensable, introuvable; je le cherche comme Orphée quand il descendit aux enfers...

— Il ne faudra pas aller si loin, *eccomi a voi*.

— Oh! je n'en doute pas; croyez-les, ils sont tous les plus forts des plus forts, et prêts à remplacer Davide; mais il y a ténors et ténors. Il m'en faut un digne d'occuper le trône où siégait Davide, capable de prendre sur-le-champ le *Pirro* de Paisiello, un virtuose dont les accents victorieux soient à l'unisson de l'enthousiasme d'un public exalté; si nous faiblissons d'un comma, des fanatiques vont nous enterrer sous les débris du théâtre. C'est une question de vie ou de mort, *il caso è serio*.

— Pas tant que vous le croyez : affichez *Pirro* pour ce soir, et je vous réponds de tout.

— Plaisante caution ! *Oh ! che baldanza scelerata !*

— Ajoutez, si vous le croyez nécessaire, que le rôle du premier ténor sera rempli par Ansani.

— Ansani ! qu'ai-je entendu ? mais, c'est un dieu qui me l'envoie. Ansani ! demandez-moi tout ce que vous voudrez ; mon argent, ma vie. Vous le voyez, j'ai le poignard à la gorge, poussez ferme, tout mon sang est à vous. Ansani ! *Dio santo !* Ansani ! *corpo di Bacco ! oh ! che fortuna !* Parlez ! vous faut-il vingt, trente mille francs ?

— Il ne me faut rien du tout. Vos plaintes sont arrivées jusqu'à mon oreille, elles ont touché mon cœur, et je suis accouru pour mettre mes faibles talents à votre disposition.

— Homme de tout point admirable, comment pourrai-je vous témoigner ma reconnaissance ?

— En affichant à l'instant même *Pirro*.

Je ne puis entrer dans aucun détail sur la représentation et le triomphe d'Ansani ; il chantait depuis un mois à Trieste lorsque Davide fut entièrement rétabli. Ce rival dédaigneux eut-il le courage d'aller entendre son remplaçant ? l'histoire n'en dit rien, mais elle affirme qu'il partit sans essayer de remonter sur le trône d'Épire, sans tirer l'épée du fils d'Achille.

On me dira sans doute, — Comment se fait-il que Ansani, un des deux premiers des premiers ténors de l'Italie, ait pu quitter son poste dans un moment où tous les théâtres étaient en exercice ? » J'aurais dû prévenir cette objection infiniment judicieuse, en vous faisant connaître une louable coutume de ce virtuose. Sur deux saisons, il s'en réservait une pour garder un repos salutaire. En 1787, ayant déjà chanté pendant trois saisons, il

musique. Il n'eut jamais le loisir de s'en occuper. Cet admirable chanteur, donnant des leçons à de jeunes élèves, parmi lesquels Garcia, Lablache figuraient, devait d'abord apprendre de ses disciples l'air nouveau qu'ils posaient sur le pupitre. — Lisez-moi cet air et je vous montrerai comment il faut le chanter, leur disait-il. »

Homme d'esprit et de savoir, il réforma les costumes du théâtre, et modela ses habits grecs, asiatiques ou romains sur les monuments de l'antiquité. Les sifflets du parterre accueillirent d'abord cette heureuse innovation; mais il sut les braver, et sa constance triompha bientot d'une opposition stupide. Dès 1774, grâce à l'exemple donné par Ansani, les héros d'opéra furent vétus convenablement. C'est lui qui chanta le premier air à deux mouvements que l'on eût jamais entendu, *Mentre ti lascio, o figlia*, qui servit de modèle à tous ceux que l'on a faits ensuite. Cet air admirable, commençant par un *adagio* suivi d'un *allegro*, fut écrit pour Ansani par le fécond Paisiello, dans *la Disfatta di Dario*, représentée à Naples le 13 aout 1777. Planches, 99.)

La Distruzione di Gerusalemme, Zingarelli; pour le début de Tacchinardi, début de l'auteur à Paris; 4 mai 1811.

Adolfo e Chiara ossia i Due Prigionieri, Puccita; 10 juin 1811.

Le joli duo que Lablache et Mme Persiani chantaient dans *le Cantatrici villane : Quel occhietto cocolletto*, appartient à l'*Adolpho e Chiara* de Puccita.

Semiramide, Bianchi (François); 19 aout 1811.

Don Giovanni, composé par Mozart sur le livret italien de Da Ponte. Merveille mise en scène à Prague, le 4 novembre 1787. Représentée pour la première fois sur le Théâtre-Italien de Paris, le 2 septembre 1811. Barilli, Porto, Angrisani, Tacchinardi (don Giovanni), Crivelli [illegible] Resta. Benelli.

1829, Mlle Sontag (Anna), Mme Malibran (Zerlina), Mlle Sabine Heinefetter (Elvire), Santini (Leporello).

1831, Mmes Méric-Lalande, Malibran, Tadolini.

1832, Lablache (don Giovanni).

1834, Lablache (Leporello), Morelli, Tamburini (don Giovanni), Rubini, Mmes Grisi (Giulia), Tadolini.

1847, Lablache, Tagliafico, Coletti, Mario, Mmes Grisi, Persiani, Corbari.

1856, Everardi, Mario, Zucchini, Angelini, Zucchelli, Mmes Frezzolini, Borghi-Mamo, Pozzi.

Quoique le rôle de Don Giovanni ait été disposé par l'auteur pour une voix de baryton, les ténors, tels que Tacchinardi, Garcia, qui l'ont adopté, se sont fait applaudir, à Paris, avec plus de vivacité que les barytons. Ces derniers se conformaient pourtant aux intentions de Mozart, tandis que les autres étaient obligés d'élever d'un ton *Fin ch' han dal vino*, et de pointer une infinité de passages dans les ensembles. J'en avais fait l'observation, et n'hésitai point à confier ce rôle à Lecomte, à Nourrit (Adolphe), lors de la mise en scène de *Don Juan*, à l'Odéon, à l'Académie royale de Musique en 1834. *Con permesso della gentilissima Zerlina Cinti*, je transposai le duo *La ci darem la mano* d'un demi-ton à l'aigu ; l'air *Fin ch' han dal vino* fut élevé d'une quarte ; Nourrit, qui l'avait chanté d'abord en *ré*, finit par le dire en *mi bémol*, et je pointai les passages trop graves des ensembles. On se souvient du succès immense d'Adolphe dans ce rôle de Don Juan, le plus beau de son répertoire, et celui qui fit le plus d'honneur à cet excellent chanteur dramatique.

La première répétition de *Don Giovanni* fut signalée par deux incidents comiques. Zerlina (Mme Bondini) manquait toujours son entrée, quand elle appelle au secours, dans le cabinet. Elle ne criait pas assez fort. Mozart, impatienté, monte sur la scène, fait redire la réplique et saisit la cantatrice par la taille avec tant de violence qu'elle cria tout naturellement. — *Brava donella!* C'est comme cela qu'il faut crier afin que l'on vous entende. »

A la scène des tombeaux, Mozart fit une halte parce qu'un des trombones se trompait en accompagnant *Di rider finirai pria l'aurora*. La même faute s'était renouvelée trois fois, quand l'auteur alla trouver le tromboniste incorrigible, qui répondit fort sèchement à ses observations : — Cela ne peut pas se faire ainsi; d'ailleurs ce n'est pas vous qui m'apprendrez à jouer du trombone. — Dieu me garde, monsieur, d'avoir une telle prétention! » dit Mozart en riant. Il s'empressa d'ajouter aussitot à l'accompagnement deux hautbois, deux clarinettes et deux bassons.

L'Allemagne possédait pourtant alors des trombonistes fort habiles. Elle avait produit le célèbre Dlabacz, virtuose à la chapelle de l'électeur de Coblentz; Dlabacz qui s'était signalé victorieusement à Prague soixante ans plus tot.

On sait que l'ouverture de *Don Giovanni* fut écrite pendant la nuit qui précéda l'exécution de cet opéra.

Mal monté, mal répété, mal joué, mal chanté, plus mal compris encore, à Vienne, *Don Giovanni* fut totalement éclipsé par l'*Assur* de Salieri, comme *le Nozze di Figaro* l'avaient été par *la Cosa rara* de Martini.

— Je laisse aux psychologues le soin de décider si le jour où Salieri triompha publiquement de Mozart, fut le plus beau ou le plus cruel de sa vie. Il triomphait à la vérité, grâce à l'ignorance des Viennois, à ses talents de directeur qui venait de rendre à peu près méconnaissable l'œuvre de son rival, et grâce au dévouement de ses subordonnés. Il devait être content à ces égards divers; mais Salieri n'était pas seulement envieux, il était aussi grand musicien. Il avait lu la partition de *Don Giovanni*, et vous savez que les ouvrages qu'on lit avec le plus d'attention, sont ceux de nos ennemis. De quelle désespérante admiration ne dut pas se remplir, à cette lecture, l'ame d'un artiste encore plus ambitieux de véritable gloire que de renommée! comme il dut se juger dans son for intérieur! que de serpents nouveaux s'agitèrent et sifflèrent dans la branche de laurier qu'on venait de poser sur sa tête.

» Malgré le *fiasco* de son opéra, qu'il semblait avoir prévu,

auquel du moins il se résignait avec beaucoup de calme, Mozart, sans doute plus heureux que son vainqueur, augmentait sa partition de quelques numéros chefs-d'œuvre. Quatre pièces y furent ajoutées à la demande des chanteurs de Vienne. » ALEXANDRE OULIBICHEFF, *Nouvelle Biographie de Mozart*; 3 volumes in-8, Moscou, 1843.

A la première représentation, à Prague, les rôles de *Don Giovanni* étaient distribués de la manière suivante :

Donna Anna : Teresa Saporiti.
Elvira : Catarina Micelli.
Zerlina : Mme Bondini (Catarina Saporiti), mère de Mme Barilli.
Don Giovanni : Bassi (Luigi).
Ottavio : Baglioni (Antonio).
Leporello : Ponziani (Felice).
Don Pedro : Lolli (Giuseppe).
Masetto : Le même.
24 morceaux de musique.

La tradition et le portrait de Bassi, en costume de Don Giovanni, porte à croire que jamais le démon de la séduction n'aurait eu de plus digne représentant sur la scène lyrique. Je me contente d'avoir vu l'admirable Garcia, Espagnol comme son personnage, sous les traits de Don Giovanni; Rubini, l'Ottavio sans rival, Lablache, Leporello doublement précieux; Mlle Sontag, Mmes Malibran, Tadolini, trio merveilleux tenant les rôles d'Anna, de Zerlina, d'Elvira.

Chose singulière et non encore signalée, éphéméride à jamais précieuse dans l'histoire de l'art! Beaumarchais et Da Ponte, placés à quatre cents lieues l'un de l'autre, retrouvent au même instant l'opéra qui, plus tard, fut appelé *romantique*. Beaumarchais et Salieri venaient de produire à Paris *Tarare*, le 8 juin 1787, lorsque le sublime *Don Giovanni*, de Da Ponte et Mozart, parut sur le théâtre de Prague, le 4 novembre de la même année. Les anciens opéras italiens avaient été batis sur des canevas tout à fait romantiques.

Un critique justement célèbre en littérature, mais d'une stupidité rare en musique, Geoffroy, butor plus butor que La Harpe

avait dit que les *Nozze di Figaro* renfermaient seulement un petit air digne de l'attention des amateurs. Le même porc-épic, ayant à signaler l'apparition du *Don Giovanni* sur notre scène, appela ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre un *charivari germanique!* Le *Journal de l'Empire* gouvernait, régentait alors notre capitale, et nul ne réclama contre ces blasphèmes, contre l'avanie faite à Mozart, au prince, au roi des musiciens! qui l'est toujours! bien que l'ouragan Beethoven ait soufflé, tonné sur sa tête. Nul ne réclama contre l'injure faite à la nation française en imprimant de semblables turpitudes à trente mille exemplaires! O Parisiens, régulateurs du gout, consécrateurs de réputations!

Après la disgrâce que *Don Giovanni* éprouva lors de sa première exhibition à Vienne, on en parlait dans une assemblée nombreuse où figuraient Haydn et les principaux connaisseurs de cette ville. Tout le monde s'accordait à dire que c'était une œuvre très estimable, d'une imagination riche et brillante; mais aussi tout le monde y trouvait à reprendre. L'illustre Haydn écoutait la discussion, gardant un silence complet. On lui demanda son avis. — Je ne me crois pas en état de juger en cette dispute, dit-il, tout ce que je sais et puis vous affirmer, c'est que Mozart est le plus grand compositeur de notre époque. »

Un peintre, voulant flatter Cimarosa, lui dit qu'il le regardait comme supérieur à Mozart. — Moi, monsieur, que diriez-vous au musicien qui viendrait vous assurer que vous êtes supérieur à Raphaël? »

Righini (Vincent), de Bologne, avait fait représenter, en 1779, sur ce même théâtre de Prague, son opéra de *Don Giovanni ossia il Convitato di pietra.* C'est à cause de l'exhibition récente de ce drame que Mozart produisit le sien avec un titre différent: *Il Dissoluto punito.* Plus tard on lui rendit celui de *Don Giovanni*, sous lequel il est aujourd'hui connu généralement. Vaccaj, Bellini, traitant, après Zingarelli, *Romeo et Giulietta*, ont employé le même artifice en intitulant leurs opéras *Giulietta e Romeo, i Capuletti ed i Montecchi.* Ce dernier titre est long et diffus, je conseillais à Bellini de se distinguer, en disant: *Rolietta e Giumeo*, la combinaison était nouvelle.

Bassi (Luigi), touchant à peine à sa vingt-deuxième année, créa le rôle immense de Don Giovanni. Chanteur parfait, comédien excellent, homme de haute musique, un de ces artistes dont le coup d'œil, juste comme leur voix, sait lire dans l'avenir d'une composition et juger l'effet qu'elle produira sur le public, Bassi désespérait Mozart au sujet du duo *La ci darem la mano*. Le maître avait écrit déjà quatre fois ce duo sans pouvoir satisfaire son virtuose favori. — C'est très-bien, lui disait Bassi, c'est de la belle et bonne musique, mais trop modulée. Songez que je dois séduire une jeune fille naïve, et que je ne ferai rien qui vaille si je suis obligé de chercher, d'assurer mes intonations. Voyez l'effet que je produis toujours dans ce duo si simple, je pourrais dire si bête, de *la Cosa rara: Pace, mio caro sposo*. Je suis désolé de repousser vos quatre éditions du même duo, mais il le faut, aucune d'elles ne me convient. »

Mozart se remet à l'œuvre, jette avec humeur la cinquième sur le papier, la porte à Bassi, qui l'examine pendant que l'auteur irrité lui dit : — Je viens d'improviser une drogue dont tu feras ce que tu voudras. C'est la dernière fois que je touche à ce duo maudit, endiablé, sois-en persuadé, convaincu. Prends ma drogue ou laisse-la, peu m'importe; si tu refuses, le duo va se noyer dans les ta ra ta ta du récitatif; il n'en restera pas vestige sur ma partition. Qu'en dis-tu, baryton de malheur?

— Ce que j'en dis ! ce que j'en dis !... c'est que ta drogue est charmante, merveilleuse, sublime. C'est un bouquet de roses printannières, un diamant, une perle, un chef-d'œuvre de grace et de suavité. Voilà ce qu'il me fallait, ce qu'il te fallait. Avec une telle mélodie je séduirais, non pas une villageoise, mais la pucelle d'Orléans, l'abbesse de Lichtenthal, que dis-je? l'impératrice Marie-Thérèse. *Evviva il gran maestro!*

Nozzari, Garcia, Lablache, dignes émules de Bassi, consultés par les musiciens illustres, leur ont donné plus d'une fois des conseils aussi précieux.

Tous les airs que les symphonistes de Don Giovanni exécutent pendant son repas, ont été choisis par Mozart dans les opéras en faveur à cette époque, tels que *la Cosa rara*, *Frà due*

Litiganti terzo gode, I Pretendenti burlati, il termine la série par un air des *Nozze di Figaro*. Leporello signale ces morceaux empruntés, à mesure que le petit orchestre les fait entendre. Lorsque les clarinettes attaquent *Nòn più andrai, farfallone amoroso*, il s'écrie : *Questo lo conosco pur troppo!* Leporello ne le connaît que trop, et, pourtant, c'est le plus nouveau des airs qui viennent de défiler. Pour l'intelligence de ce propos il faut savoir que *Non più andrai* avait été sifflé l'année précédente, à la première représentation des *Nozze di Figaro*. Cette expression d'un souvenir douloureux, ce reproche d'injustice que Mozart voulut adresser au public allemand par la bouche de Leporello, fut regardé comme un trait de malice spirituelle. Tous les airs que la partition de *Don Giovanni* traîne à sa suite, et que les Viennois préférèrent à ceux de Mozart, ne seraient pas venus jusqu'à nous sans cette remorque, satirique d'abord, et précieuse ensuite, puisqu'elle a pu les sauver de l'oubli.

— *Don Giovanni* n'a pas été composé pour le public de Vienne, il convenait mieux à celui de Prague; mais, au fond, je ne l'ai fait que pour moi et mes amis, » disait Mozart.

Mlle Campi (Antonia) prit le rôle de donna Anna lors de la mise en scène de *Don Giovanni* à Vienne, en 1788. Mozart écrivit pour elle, à cette occasion, l'air en *fa* du second acte. Ce rôle, adapté merveilleusement à la belle voix, au caractère expressif et passionné du chant de cette virtuose, fit sa réputation. Trente-quatre ans après, en 1821, à Varsovie, Mlle Campi remplit le rôle d'Aménaïde du *Tancredi* de Rossini, d'une manière si brillante que l'empereur Alexandre lui fit présent d'une bague en diamants.

Quelquefois, dans mes rêveries musicales, évoquant mes souvenirs, je me compose une réunion de virtuoses, et me fais exécuter *Don Gioanni* par

Garcia, ténor prodige, type de Don Juan, pour moi qui n'ai pu voir Bassi dans ce rôle.

Rubini, OTTAVIO, merveille.

Lablache, LEPORELLO, merveille.

Porto, MASETTO bien sonnant et bon acteur.

Angelini, le meilleur Commandeur que j'aie entendu.

Mlle Sontag, donna Anna sublime, la meilleure de toutes nos Anna.

Mme Mainvielle-Fodor, Zerlina, diamant, perle, merveille à nulle autre seconde; la meilleure Zerlina qu'on puisse imaginer.

Mme Tadolini, Elvira, *brava, brava, bravissima!*

Je puis vous assurer que tout marche bien, l'ensemble est très satisfaisant.

Si vous trouvez que je suis trop bref au sujet du chef-d'œuvre de Mozart et de toute musique dramatique, voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome Ier, pages 188 à 340, où l'histoire de tous les drames composés sur le sujet traité par Tirso de Molina, Molière et Mozart est contée.

Dans une représentation de *Don Giovanni* que la famille Garcia donnait à New-York, en 1825, le chœur, l'orchestre, les acteurs subalternes, Américains, naturels du pays et tant soit peu sauvages, se troublèrent de telle sorte que la strette du premier finale tourna subitement au charivari. Garcia s'efforçait en vain de ramener l'ordre, de rétablir la mesure, l'ensemble et l'intonation; sa troupe indisciplinée avait pris le mors aux dents et ne pouvait sentir la bride ni l'éperon; chacun vociférait, hurlait au hasard; c'étaient les fureurs bizarres, les dissonantes clameurs des noirs habitants du désert, une effroyable cacophonie.

Tout à coup Garcia, l'épée à la main, abandonnant son rôle de Don Giovanni pour s'emparer de celui de chef de musique, s'avance jusqu'à la rampe, et s'écrie : — C'est une infamie, un crime de lacérer ainsi le chef-d'œuvre de Mozart; arrêtez, arrêtez! paix-là! silence! à vos places, et recommençons. »

Ce *quos ego,* qu'une voix tonnante lançait, remit tout le monde au port d'armes. Le silence rétabli dans les rangs, chacun reprit le poste qu'il occupait avant la mêlée générale. Recommencé, conduit avec plus d'attention et de soin, le finale arriva jusqu'à sa dernière mesure sans encombre apparent; et le public salua cette revanche prise à l'instant même de la déroute, par des applaudissements unanimes, des transports d'enthousiasme, adressés à l'armée, chantante, sonnante, et surtout à son brave

et prudent général, qui n'avait pas désespéré du salut de la patrie.

— La scène de l'invitation a fait rire plus qu'à l'ordinaire : *Il vecchio buffonissimo*, qui se tient mieux à table qu'à cheval, s'est empressé de descendre de sa monture afin d'arriver plus tot chez son amphitryon. La toile de fond n'était pas descendue sur le groupe de marbre, que la statue avait déjà quitté son poste. Toute l'assistance a ri : je ne crois pas que l'on ait trouvé cette retraite inconvenante et ridicule. La statue n'arrive point à cheval dans la salle du banquet; il faut donc qu'elle se désarçonne pour s'acheminer vers les lieux où l'on soupe.

» Une circonstance est venue égayer la scène funèbre et tragique de l'enfer. Armés de leurs torches flambantes, lorsque les diables sont arrivés pour préluder aux tourments de l'incorrigible libertin : on pensait que ce malheureux était abandonné de tout le monde, et qu'une fois entre les mains de Belzébuth, de ses inexorables suppots, aucune voix ne priait pour lui. La tendresse filiale s'est chargée de ce soin pieux : M[me] Malibran (Zerlina), qui depuis une heure avait quitté la scène, était venue se placer parmi les spectateurs, et de sa loge, très rapprochée du théâtre, elle a prié, d'une manière un peu vive, les démons de prendre garde à ce qu'ils faisaient, et de traiter son père avec toute la douceur et les ménagements que la situation pouvait permettre, en disant : *Fate giudizio, birbanti!* XXX, 7 décembre 1829.

Un opéra qui, depuis soixante-sept ans a paru sur la scène et s'est fait jour à travers les nuages de l'ignorance et de la prévention; qui, ferme comme un roc au milieu des tempêtes et des révolutions de la scène lyrique, a vu les systèmes se succéder tour à tour, et la mélodie, immolée sans pitié comme sans remords aux fureurs de l'orchestre, reparaître ensuite aussi brillante et plus ornée après avoir soumis ce rival redoutable, un opéra que l'avalanche rossinienne a respecté, doit être un chef-d'œuvre, une merveille de l'art. *Don Giovanni*, mis au monde en 1787, est venu jusqu'à nous; l'épreuve la plus dangereuse est faite, et c'est peu lui promettre que d'assurer pour cent ans son existence théâtrale.

Lorsqu'on entend de la musique du siècle dernier, que dis-je, de l'an X de la république, on est tout disposé, tout prêt à faire des concessions, en disant : — C'était la mode alors, ses défauts sont ceux de l'époque, sachons les tolérer pour applaudir de belles choses. » Mais à l'égard de *Don Giovanni* et des prodiges que Mozart a créés, il faut tenir un autre langage. Si l'on veut se reporter au temps où cet enchanteur écrivait, le mérite de l'auteur et de l'ouvrage va paraître plus grand encore. Ces tours de mélodie dont nous admirons l'élégance et la régularité, ces artifices d'harmonie, ces jeux d'orchestre d'une originalité piquante, cette manière de grouper les instruments en appropriant leurs voix à l'effet dramatique, cette clarté ravissante que les explosions du chœur, de l'orchestre ne troublent jamais, cette vigueur, cette inépuisable variété de dessins, toutes ces merveilles étaient des créations. C'est dans sa tête que Mozart les a trouvées; on a pu l'imiter, et ses adroits successeurs ont usé largement des avantages de leur position. Mozart n'a consulté que son génie; ses devanciers et ses contemporains, qu'il avait d'abord initiés dans ses premiers ouvrages, ne lui présentaient aucun type qu'il jugeât digne d'être reproduit. Le géant de *Don Giovanni* quitta bientot la route que le bambin auteur de *Lucio Silla*, de *Mitridate*, avait suivie. Il lui fallait d'autres armes pour conquérir le monde musical; Mozart les devina, les forgea de sa propre main.

Si le public se porte en foule aux représentations de *Don Giovanni*, ce n'est point pour satisfaire aux devoirs qu'impose une vieille admiration, et pour apporter encore un tribut au pied de l'idole depuis si longtemps adorée. Lorsqu'il s'agit des jeux de la scène, le devoir n'est rien, c'est le plaisir seul qui rassemble les amateurs dans une salle de spectacle; et quand les chefs-d'œuvre de Mozart sont bien exécutés, ont est sûr de ne pas manquer le but.

— *E un prodigio in verità!* disait le directeur de notre Opéra-Italien, avec Leporello, une vieille pièce, un opéra décrépit, et toutes mes loges sont louées! » 10 février 1856.

Merope, Da Ponte, Nasolini; 21 décembre 1811.

Adelina, Generali; 20 juin 1812. — 1826.

Romeo e Giulietta, Zingarelli, Portogallo, Rossini, etc.; 16 décembre 1812, pour le début de Mme Sessi.

1816, Mme Sessi-Romeo, Mme Pasta-Giulietta.

1821, Mme Pasta-Romeo ; cette virtuose ajoute à sa partie un air du *Sigismondo* de Rossini.

1829, Mme Malibran-Romeo.

Assur, rè d'Ormus, Beaumarchais et Da Ponte, Salieri; c'est *Tarare*, opéra français, traduit et radoubé. 6 mars 1813.

Gli Orazi e Curiazi, Sografi, Cimarosa; 16 juin 1813.—6 novembre suivant, début de Mme Grassini dans le rôle de Camilla.

1816, Mme Catalani-Curiazo. 1825, Mme Sessi-Curiazo.

Ser Marcantonio, Pavesi; 10 juillet 1813; début de Bassi (Nicolas) et de Mme Morandi. Le livret de cet opéra reparaît en 1844, sous le nouveau titre de *Don Pasquale*.

Saule, fragment d'oratoire, Andreozzi; 4 septembre 1813.

Cleopatra, Nasolini; 1er décembre 1813.

I Misteri eleusini, Mayer; 15 janvier 1814.

Pimmaglione, Cimador; 28 avril 1814.

Il Fanatico in Berlina, Paisiello; 22 juillet 1814.

SALLE FAVART.

Du 9 aout 1814 au 21 septembre suivant, Mme Catalani donne dix concerts à la salle Favart. Elle commence les représentations lyriques, à ce théâtre, par le premier acte de *Semiramide* et le premier acte de *la Cosa rara* : premier exemple d'un spectacle composé de fragments.

La Caccia d'Enrico IV, Puccita, écrite à Paris pour le début de Mme Catalani, dans un rôle comique. Ouvrage de circonstance politique. 28 octobre 1815.

La Capricciosa coretta, Da Ponte, Martini (Vincent-Martin, dit); 6 novembre 1815, Mme Morandi.

1819, 22 mai, pour la rentrée de Mme Mainvielle-Fodor.

Il Fanatico per la Musica, Mayer; Mme Catalani brille dans le rôle écrit pour Mme Billington; 14 novembre 1815.

Cette pièce avait été donnée, en 1805, sous le titre de *il Pazzo per la Musica.*

L'Orgoglio avvilito, Puccita; 30 novembre 1815.

Oro non compra Amore, ossia il Barone di Moscabianca, Portogallo; 23 décembre 1815.

Penelope, Cimarosa; 31 décembre 1815.

Le Tre Sultane, Caravita, Puccita; 22 janvier 1816. L'air de *la Tromba*, que Mme Catalani chantait si bien et si souvent, écrit pour cette virtuose, appartient aux *Tre Sultane.*

Il Ritorno inaspettato, Mosca (Joseph); 25 février 1816.

La Clemenza di Tito, Metastasio, retouché par Maroli, Mozart; 20 mai 1816. — 1825, Mlle Schiassetti.

Écrite, en dix-huit jours, à Prague, en 1791, pour le couronnement de l'empereur Léopold II.

Le rôle de Vitellia, partant du *sol* grave pour s'élever au *ré* sur-aigu, fut chanté par Mme Marchetti-Fantozzi. L'air de Vitellia n° 23 *Non più di fiori,* le meilleur de l'ouvrage, est l'un des plus beaux que Mozart ait écrits. Un des motifs de cet air (mesure 101e de l'*allegro*) est reproduit par M. Meyerbeer, dans le duo de *Robert-le-Diable, Ah! l'honnête homme!* avec des modifications qui ne le déguisent pas suffisamment.

La Primavera felice, Balocchi, Paër; 6 juillet 1816. Intermède écrit à Paris pour le mariage du duc de Berri.

L'Impostura, Mosca (Joseph); 24 septembre 1816.

Il Ratto di Proserpina, Da Ponte, Winter (Pierre de) pour le début de Mmes Dickonse et Bartolozzi-Vestris; 7 décembre 1816.

Écrit à Londres, en 1804, pour Mmes Billington et Grassini.

L'Italiana in Algeri, Anelli, Rossini; 1er février 1817; Mmes Morandi-Isabella, Pasta-Zulme.

1821, Galli, Graziani, Bordogni, Mlle Naldi; 1824-26.

1827-28, Mme Pisaroni.

1834, Mlle Unger. Ce joyeux opéra reste au répertoire.

Début de Rossini à Paris.

Écrite à Venise, été de 1813, pour le théâtre de *San-Benedetto.* Galli, Rosich, Gentili (Serafino) et Mme Marcolini.

Nous rencontrons dans le finale de *l'Italiana in Algeri*, le *crescendo* prolongé, moyen dont Rossini s'était déjà servi pour le finale de *Tancredi*, moyen qu'il emploiera d'autant plus souvent qu'il en a reconnu l'heureux effet sur le public. Paisiello ravit son auditoire en lui faisant ouïr un *crescendo*, avec art ménagé, dans le finale célèbre de *il Rè Teodoro*, en 1784. Mosca, praticien médiocre, musicien dépourvu d'imagination, avait reproduit cette combinaison instrumentale et vocale dans un trop grand nombre d'opéras mort-nés, dont on n'avait pu garder le souvenir. Le *crescendo*, épée de chevet du pauvre Mosca, ne frappait que de trop faibles coups entre ses mains inhabiles, il devint la Joyeuse, la Durandal de Rossini; ce maître conquit la faveur du public, il excita les transports d'un enthousiasme furibond, frappa des coups certains, décisifs, victorieux avec ce même *crescendo*, lancé par le génie à travers une situation vivement bouffonne ou tragique. Les vagues de l'orchestre s'élevant du niveau de la mer jusqu'aux nues, en accélérant leur agitation, en donnant plus de force à leurs mugissements; ces accords flatteurs succédant à des accords acerbes, déchirants, alignés sur une basse monotone, tenace, invincible dans son opiniâtreté; cette blanche et scintillante écume de mélodie arrivant au zénith de l'échelle, pour y proclamer sa victoire éclatante, animaient, excitaient, entraînaient l'assemblée entière, un tonnerre d'applaudissements répondait aux éclats de la foudre musicale, dénouement prévu, mais toujours fêté, du *crescendo*. Témoin l'entrée successive des deux chœurs dans le finale du deuxième acte d'*Otello*. Osez blamer, critiquer le *crescendo* après un exemple tel que celui-là !

Generali, pour l'orchestre, Majo, pour la modulation, avaient ouvert la voie à Rossini. Manfroce, de Palma, dans la Calabre citérieure, mort à Naples en 1813, à l'âge de vingt-un ans, avait déjà fait preuve de génie et de talent. *Alzira*, *Ecuba*, de ce jeune maître, annonçaient un digne rival de Rossini.

Il Califo di Bagdad, Garcia; le dialogue parlé, sans récitatif, essayé dans cet ouvrage écrit à Paris, donne de mauvais résultats. Mlle Cinti se fait applaudir vivement dans le rôle de Zetulbe.

Cette *prima donna* venait d'accomplir sa seizième année. 22 mars 1817. — 1821.

Zaïra, Federici ; 20 juin 1817.

Semiramide, Portogallo; 16 septembre 1817. Écrite à Lisbonne pour Mme Catalani ; l'air fameux *Son regina,* appartient à cet opéra.

Carolina e Filandro, paroles et musique de Gnecco; 11 octobre 1817.

La Sposa stravagante, c'est *la Capricciosa pentita*, ajustée pour Mme Catalani. Les variations sur *O dolce concento* de *il Flauto magico;* l'air *Chi d'Amor squarciò la benda*, chantés par cette virtuose, sont accueillis avec enthousiasme. 21 octobre 1817.

Ces variations avaient été dictées à Ferrari (Jacques-Godefroi), par Mme Catalani.

La Principessa in Campagna, Pucitta; l'air varié pour le violon de Rode, est exécuté pour la première fois dans cet opéra par Mme Catalani. *La Placida campagna*, polonaise brillante, que cette virtuose exécutait à ravir, est de *la Principessa in Campagna*. 20 novembre 1817.

La Morte di Mitridate, Nasolini, annonce la mort de l'entreprise; 13 décembre 1817. Le superbe duo *Il tuo destin, ingrata,* que l'on a chanté pendant vingt-cinq ans, appartient à cet opéra.

Concerts donnés par Mme Catalani; le célèbre clarinettiste Baerman (Henri) s'y fait entendre.

DIXIÈME ÉPOQUE,

DU 20 MARS 1819 AU 1er AVRIL 1856.

XVII

Début à la salle Louvois. — Retour à la salle Favart, le 12 novembre 1825. — M. Laurent obtient le privilège, et commence à l'exploiter à ses risques et périls le 15 octobre 1827. — Chanteurs allemands, *der Freyschütz*, le 14 mai 1829. — 1830, Robert et Severini, directeurs privilégiés. — 1831, chanteurs allemands. — 1838, incendie du théâtre, le 14 janvier ; le 30, ouverture à la salle Ventadour, directeurs Robert et M. Viardot (Louis). — 2 octobre, ouverture à l'Odéon ; directeur M. Viardot. — 1839, 1er octobre, M. Dormoy, directeur. — 1841, 2 octobre, ouverture à Ventadour, domicile actuel de l'Opéra-Italien. — Entrepreneurs divers qui l'ont régi depuis lors jusqu'à ce jour.

On rétablit les Italiens au théâtre Louvois, qui devient une annexe de l'Académie royale de Musique. Les deux compagnies sont régies par la même administration. Il fallait du temps, il est vrai, pour réorganiser l'armée à moitié licenciée par Mme Catalani, mais on en prit beaucoup trop. Les nouveaux chanteurs ne débutèrent que le 20 mars 1819, après onze mois de clotûre. *I Fuorusciti di Firenze*, de Paër, commencent l'ère nouvelle de nos Italiens. Merveilleusement secondé par Mme Mainvielle-Fodor et ses dignes compagnons Barilli, de Begnis, Graziani, Pellegrini, Garcia, Bordogni, Rossini triomphe de la manière la plus éclatante. *Il Barbiere di Siviglia* le place au rang suprême des compositeurs ultramontains.

Paër est directeur de la musique.

Retour à la salle Favart, ouverte le 12 novembre 1825, par une représentation de *Tancredi*.

1827, M. Laurent obtient le privilège du Théâtre-Italien, et l'exploite à ses risques et périls. Ce directeur amène des comédiens anglais, qui débutent le 15 octobre. Tragédies et comédies anglaises, opéras italiens, représentations alternatives. Subvention de 80,000 francs, et la salle Favart, acquise par le gouvernement, prêtée sans rétribution.

1829, une société de chanteurs allemands, sous la direction de M. Rœckel, commence ses exercices dramatiques, le 14 mai, par *der Freyschütz*. Les Anglais lui succèdent le 23 juillet.

1830, Robert et Severini, directeurs privilégiés. Le ministère les autorise à suspendre les représentations du Théâtre-Italien, depuis le 1er avril jusqu'au 1er octobre. La subvention est réduite à 70,000 francs. La compagnie chantante se rend à Londres pendant l'été. Cet usage se perpétue.

Rossini, véritable directeur du théâtre, et directeur de la musique, abandonne cette dernière charge à Tadolini.

Chanteurs allemands, du 15 avril au 30 juin.

Comédiens italiens non chantants, du 16 juillet au 28 aout.

Les représentations de l'Opéra-Italien continuent jusqu'au 15 avril en 1830, et jusqu'au 30 avril en 1831. Pour les années suivantes, elles cessent le 1er avril.

1831, chanteurs allemands, du 8 mai au 10 juillet.

1837, Rossini part pour l'Italie, heureuse inspiration! Logeant au septième étage du théâtre, bien au-dessus des frises, ce maître aurait été réduit en cendres.

Tadolini directeur de la musique.

1838, pendant la nuit du 13 au 14 janvier, après une représentation de *Don Giovanni*, la salle Favart est consumée par un incendie. Severini périt en cette catastrophe.

30 janvier, ouverture de la salle Ventadour par *i Puritani*. Directeurs, Robert et M. Viardot (Louis).

2 octobre, ouverture à l'Odéon par *Otello*. Directeur, M. Viardot.

1839, 1er octobre, M. Dormoy, directeur.

1841, 2 octobre, ouverture à Ventadour par *Semirâmide*.

M. Dormoy dépense 300,000 fr. pour la restauration de la salle, dont il paie le loyer 70,000 fr.

La subvention de 70,000 fr. étant supprimée, la dépense du Théâtre-Italien est augmentée de 140,000 fr. par an.

1842, Opéra-Allemand, du 23 avril au 12 mai ; direction de Schumann.

1843, 1er octobre, Vatel, directeur.

1844, tragédie et comédie anglaises, du 16 décembre au 17 janvier 1845.

1847, comédiens espagnols, du 15 avril au 22 mai suivant.

1848, 1er avril, M. Henri Dupin, directeur.

Le samedi 25 novembre, cloture du théâtre, après une représentation de *Maria di Rohan*.

1848, 1er décembre, M. Ronconi, directeur.

1850, 1er avril, à 1852, 31 mars, M. Lumley directeur.

1852 à 1853, M. Corti, directeur.

1853 à 1855, M. Ragani, directeur.

1855 à 1856, M. Calzado, directeur.

1855, du 20 mai au 8 septembre, comédiens italiens et comédiens anglais; représentations alternatives. Admirable, sublime tragédienne, comédienne spirituelle et gracieuse, Mme Adélaide Ristori s'élève au rang suprême dans *Mirra*, *Maria Stuarda*, *Pia de Tolomei*, et d'autres pièces du répertoire italien.

UN SI BÉMOL.

Il Talismano, de Pacini, venait de réussir au grand théâtre de Milan. Rubini faisait son entrée dans cet opéra nouveau, par un récitatif accompagné, que le public accueillait avec enthousiasme. Le prodigieux ténor signalait son audace par un trait bien simple, mais d'un éclat sans pareil, d'une victorieuse puissance. Cette merveille que les Milanais voulaient entendre au moins deux fois chaque soir, était un *si bémol* attaqué de volée; tenu, lancé d'une voix formidable et d'un timbre délicieux; vibrant dans toutes les oreilles, il charmait tous

les cœurs. On courait aux représentations du *Talismano*, la foule se pressait dans la salle immense de *la Scala* pour saluer de ses applaudissements frénétiques le *si bémol* triomphant. A peine avait-il sonné, que l'auditoire s'écriait : *Un' altra volta !*

Le grand chanteur avait déjà distribué quatorze *si bémol* à ses auditeurs, ils étaient accourus à la huitième représentation pour saisir au passage le quinzième et le seizième. L'orchestre venait d'exécuter le prélude annonçant l'entrée de Rubini, le virtuose attaque la phrase favorite, la note attendue avec impatience va tonner. Le héros lève les yeux au ciel, étend les bras, se campe sur ses jarrets, il ouvre la bouche et reste muet, muet comme une truite, comme un hareng salé : l'instrument rebelle a refusé le *si bémol* tant desiré. *Os habent, et non clamabunt in gutture suo.* Rubini se trouvait dans la position de ces malheureux dont le psalmiste parle; il avait une bouche, mais elle s'ouvrait sans rompre le silence. Cet accident, cette catastrophe déplorable, imprévue, fit éclater des bravos sans fin. Le public voulut consoler Rubini de sa mésaventure, et sur-le-champ offrir à ce virtuose une revanche éclatante. *Un' altra volta!* s'écrie avec passion tout un peuple dilettante. *Un' altra volta!* répète ce public, assez affectueux pour demander une seconde fois, tandis que la première ne pouvait réellement pas être admise en compte.

Brulant de ressaisir sa note fugitive, de faire briller le diamant un instant obscurci, Rubini met en jeu toute la force musculaire de ses larges poumons, il lance le *si bémol*, et cette fois la note magique fait retentir la salle avec un éclat jusqu'alors sans égal. Des applaudissements frénétiques répondent à ce cri de victoire; le public est ravi, mais le chanteur, préoccupé, ne goutait nullement les douceurs d'un aussi beau triomphe. En déployant sa voix avec tant d'énergie, il a senti qu'il s'était

Le docteur examine, à l'œil, au doigt, la partie offensée, et reconnaît que Rubini vient de se casser la clavicule. Cet os n'a pu résister à l'effort des poumons, le soufflet du chanteur s'est enflé si prodigieusement, il a pressé de telle sorte une des barrières qui le renfermaient, que la charpente s'est brisée.

— Il me paraît que l'on peut chanter avec la clavicule cassée? dit Rubini.

— Oui, sans doute, et vous en avez déjà fait l'épreuve, répond le médecin.

— Combien de temps faut-il pour rajuster une clavicule?

— Deux mois, pendant lesquels un repos complet est indispensable.

— Deux mois! et je n'ai chanté que sept fois encore. Je suis obligé de rompre mon engagement. Peut-on vivre commodément avec la clavicule cassée?

— Très-bien, je vous assure, ayez soin de ne soulever aucun fardeau, vous n'éprouverez pas de suite désagréable de cet accident.

— Voilà ma réplique, je rentre en scène et reprend mes fonctions. »

Rubini les a continuées depuis lors, et personne, je pense, en 1831, ne s'est aperçu qu'il entendait, qu'il voyait chanter un blessé frappé glorieusement sur le champ de bataille.

Docteur en musique, je fus admis à toucher sa blessure, et je remarquai sur le coté gauche de la clavicule, une solution de continuité de trois ou quatre lignes entre les deux parties de l'os fracturé. Je contai l'aventure dans la *Revue de Paris*, et trois cents personnes allèrent chez Rubini, mettre le doigt sur la plaie et collationner ainsi mon assertion.

Fabris (Luc), avait déjà lutté d'une manière très-brillante contre le célèbre Guadagni, lorsque le maître de Fabris, voulant que son élève remportât une victoire décisive, composa tout exprès un air de la difficulté la plus grande, que le jeune chanteur devait exécuter au théâtre *San-Carlo* de Naples. Fabris protesta

scène d'une hémorragie pulmonaire. L'attaque d'une note suraiguë fit rompre une veine dans sa poitrine. Le ténor Labitte expira de la même manière sur le théâtre de Lyon, vers 1820.

UN JEUNE PIANO.

On n'imagine pas que les exercices du pianiste, commodément assis devant le clavier, puissent présenter le moindre danger. Ces études, poursuivies avec ardeur, multipliées à l'excès, produisent de funestes accidents, si l'on n'a la précaution de prendre des temps de repos nécessaires pour calmer l'agitation des nerfs et du sang. Je vais citer un fait que j'affirme comme témoin oculaire, et dont les pianistes et les marchands de nouveautés de Paris ont certainement gardé la mémoire. Ces derniers visitaient plus souvent que moi les magasins du virtuose industriel, place des Victoires et rue Aubry-le-Boucher, Thomas (Joseph), d'Avignon, qui serait devenu l'un des pianistes les plus habiles de l'Europe, s'il n'avait eu la fantaisie de gagner des millions en cédant à ses amis, pour de l'argent, des balles d'alizaris, des boucauts de garance et des étoffes de soie; Thomas, claveciniste déjà fougueux, homme de trente ans, bati sur le modèle d'Hercule, de Dussek ou de Léopold-Meyer, ayant tué sous lui plus de vingt pianos écrasés sous le poids et l'opiniâtreté de son travail, achète un jeune piano du célèbre facteur Pape. Le champion de palissandre, muni de sa queue, triangle pittoresque, majestueux, est introduit dans le salon du virtuose, à Paris. Au lever du rideau, le piano montre son brillant mécanisme et son ratelier d'ivoire et d'ébène.

— Te voilà sous les armes; sonnez trompettes! à nous deux maintenant! » dit le musicien en se plaçant carrément sur le siége. Il attaque son clavier, qui lui rend tout ce qu'il avait promis; l'instrument résonne de la manière la plus brillante; sa mélodie est pleine de séductions. L'exécutant est ravi des résultats qu'il obtient; il explore sa nouvelle propriété dans tous les sens, prend possession de son trésor. Le voilà parti, lancé, courant à bride abattue, volant à tire d'aile.

Huit heures du soir sonnaient à l'horloge. L'aiguille avait fait le tour du cadran, elle arrivait à la dixième heure du matin, lorsque Thomas, dont les vigoureuses paumes avaient exécuté, sans s'arrêter un instant, des rondeaux sans fin, comme ceux que chantait la Banti, *da capo* à mille reprises, composés du répertoire immense qu'il avait dans sa tête, s'alarme en les voyant quitter le clavier, pourquoi l'abandonnent-elles? La main droite refuse tout service; ses conduits sanguins sont engorgés, gonflés au point que cette main fourbue présente la fidèle image d'un gant de maître d'armes. Le pianiste imprudent fut obligé d'observer une *fermata*, un point d'orgue qui dura dix-huit mois; privé de l'usage de sa dextre, il apprit à signer ses billets de commerce de la main gauche. Thomas était fort riche, il eut recours aux grands médecins de Paris : vous savez quelle est leur superbe et présomptueuse ignorance, *experto crede;* la longueur du silence forcé de ce pianiste négociant ne doit pas vous étonner.

J'emprunte ce fait au manuscrit, terminé depuis longtemps, et que je publierai bientot sous ce titre : LIVRE DES PIANISTES, *complément de tous les traités, méthodes, cours écrits pour enseigner le jeu du piano.* Ce volume in-8 contiendra l'histoire du clavecin, de son illustre et nombreuse famille, des compositions écrites à toutes les époques pour les instruments à clavier, des auteurs et des virtuoses, le tout mêlé d'anecdotes d'un intérêt piquant, où le piano devient quelquefois personnage d'un drame incisif, touchant, au point que l'on peut dire au magique instrument :

L'histoire en te louant le dispute à la fable.

PUITS ARTÉSIENS.

Les entrepreneurs de notre Théâtre-Italien, voulant offrir à Rossini des étrennes qui devaient lui plaire, expédièrent à ce maître, vers la fin de 1837, un assortiment complet d'appareils, d'ustensiles pour le forage des puits artésiens. Le prix de ce cadeau, les frais de transport, s'élevèrent à 12,000 francs. Severini me dit alors :

— Cet envoi coûte 6,000 francs à mon associé Robert, et m'en fait gagner 6,000. J'avais l'intention d'établir à ma campagne, à Bologne, un équipage de puits. J'ai le plaisir d'être agréable à Rossini, je lui fais un cadeau précieux, et c'est à moi que nous donnons ces ustensiles. Ils seront sur place au moment où je quitterai Paris. Trop insouciant pour entreprendre un puits dès longtemps rêvé, combiné, Rossini me les prêtera : je vais forer et perforer toute une colline. »

Vains projets ! le 14 janvier 1838, Severini trouvait la mort dans l'incendie du Théâtre-Italien. Il n'eut pas le temps de disposer d'une part de sa fortune (1,500,000 francs) en faveur de quelques amis, et de tenir à leur égard des promesses verbales, cent fois réitérées.

Klaproth, Allemand de haute science, écrivant fort bien en français dans nos journaux, Klaproth n'ayant pas toujours de quoi payer son logement et son couvert à la table de l'hotel d'Italie, placé vis-à-vis du Théâtre-Italien, propose à la maîtresse de la maison un échange qu'elle accepte. Klaproth sera nourri, logé, soigné confortablement jusqu'à la fin de sa vie, et sa bibliothèque, léguée par testament, doit acquitter un jour sa dépense. Ce jour fatal ayant sonné, l'héritière prend possession des livres précieux, assemblés, choisis de longue main par un bibliophile des plus experts. Ces manuscrits, ces imprimés remplissaient deux chambres que la dame voulait rendre à leur première destination, en y logeant des voyageurs. Commensal de l'hotel d'Italie, ami de la maison, Severini dit à l'héritière de Klaproth :

— Puisque ces livres ne doivent servir à personne avant que vous ne trouviez à les vendre convenablement, je puis vous en débarrasser, en leur donnant asile dans les combles du théâtre. » Ils y furent portés et dévorés par l'incendie.

A LOUVOIS.

I Fuorusciti di Firenze, Paër ; 20 mars 1819.

Le Lagrime d'una Vedova, Generali ; 20 avril 1819.

Il Pretendente burlato, Guglielmi (Pierre-Charles) fils ; 29 avril 1819. L'air charmant : *Bernabò, fatti capace*, appartient à cet opéra.

L'Inganno fortunato, Rossini ; 13 mai 1819. Pellegrini, Graziani, Bordogni, Mme Ronzi de Begnis.

Écrit à Venise en 1812 (carnaval), pour le théâtre *San-Moisè*. Chanté par Galli, Raffanelli, Monelli (Rafaele), Mme Giorgi-Belloc.

Cet ouvrage est un de ceux qui ont obtenu le plus brillant succès à Vienne, 1824 ; il y était chanté par Lablache, Tamburini, Rubini et Mme Mainvielle-Fodor. Exécution merveilleuse.

Agnese, Paër ; 24 juillet 1819. Pellegrini, Barilli, Bordogni, Mme Mainvielle-Fodor.

1824, Galli, Mme Pasta.

1834, Tamburini, Mlle Unger.

En 1810, Paër obtint un congé pour aller à Parme voir sa mère. Le peu de temps qu'il passa dans sa ville natale fut une longue fête pour le pays ; je ne citerai qu'un épisode intéressant de ces réjouissances publiques et privées. Le marquis Corradi invite Paër à venir passer une quinzaine à son chateau, séjour délicieux. On y chante, on y danse ; après avoir banqueté solennellement, on se promène à pied, à cheval, en calèche, en gondole. Au détour d'une allée admirable, un monument tout neuf offre aux yeux de Paër ses murs d'une blancheur éclatante, le musicien s'empresse de lire l'inscription latine mise en grosses lettres d'or sur le fronton de ce temple :

FERDINANDO PAËR

D. A. D.

M DCCC X.

— Vous me prenez donc pour un dieu ?

— Pourquoi pas, si ce dieu est celui de l'harmonie.

— Vous êtes trop près des terres papales et de la chambre apostolique pour vous permettre une telle licence.

— Soyez tranquille, entrons, et vous verrez que les cérémonies de ce temple païen n'ont rien qui puisse exciter le courroux du saint-père. »

L'édifice construit dans le parc du noble seigneur était une salle de spectacle charmante, d'un gout exquis, complète dans son équipement.

— Marquis, il faut que le musicien traité d'une manière si flatteuse et si galante se rende digne d'un tel honneur, il faut que le troubadour gagne ses éperons ; je vais vous écrire un opéra tout exprès pour l'inauguration de votre salle, et nous l'exécuterons en famille.

— Vous venez de dîner avec vos chanteurs et vos symphonistes ; mes parents, mes amis, telle est la compagnie dont je suis l'*impresario.* »

On croira peut-être que Paër écrivit une *farsetta*, quelque opérette, intermède futile pour satisfaire la fantaisie de son noble ami. Point du tout, c'est *Agnese; Agnese*, son chef-d'œuvre, opéra en deux actes avec finales, chœurs, opéra de la plus grande portée, qui fut improvisé de la sorte, en un mois. Cet ouvrage était en répétitions quand un ordre impérial vint enlever le *maestro, primo buffo*, aux soins du théâtre Corradi pour le ramener aux Tuileries.

Agnese fut représentée avec un succès d'enthousiasme par la famille du marquis ; *Agnese* partit ensuite du chateau de Corradi pour faire le tour du monde. Pellegrini, Galli, Lablache, Tamburini, se signalèrent dans le rôle d'Uberto ; Mmes Festa, Mainvielle-Fodor, Pasta, Unger, prêtèrent leurs accents pathétiques à celui d'Agnese.

Paër, forcé d'abandonner son ouvrage avant d'en avoir pu connaître l'effet scénique, a dû se contenter, pendant neuf ans, du récit qu'on lui faisait des triomphes d'*Agnese.* Il ne l'a vue, entendue, que quand Pellegrini, Barilli, Bordogni, Mme Mainvielle-Fodor, l'ont représentée à Paris. On sait quelle fut l'explosion de ce bel opéra si bien exécuté.

Il Barbiere di Siviglia, Beaumarchais et Sterbini, Rossini; 26 octobre 1819, De Begnis, Graziani, Pellegrini, Garcia, Mme Ronzi de Begnis. Le 14 décembre suivant, Mme Mainvielle-Fodor prend le rôle de Rosina et triple le succès de la pièce.

1825, Galli (Figaro), Mlle Cinti.

1826, 29 juillet, début de Mlle Sontag.

1828, 22 avril, début de Santini (Figaro).

1831, Lablache (Figaro), Mme Malibran.

1833, Mlle Grisi (Giulia).

1844, Morelli, Lablache (Bartolo), Ronconi (Basilio), Salvi, Mme Persiani.

1844, Mlle Nissen.

1845, Mario.

1853, Calzolari, Napoleone Rossi, Belletti, Mme de La Grange.

1854, Mario, Tamburini, Rossi, Mlle Alboni.

Lucchesi, Gassier, Rossi, Mme Gassier.

1855, Mario, Everardi, Zucchini, Angelini, Mme Borghi-Mamo.

Il Barbiere di Siviglia, 1816, carnaval; écrit à Rome pour le théâtre *Argentina*, chanté par Vitarelli, B. Boticelli, L. Zamboni, Garcia, Mmes Giorgi-Righetti et Rossi.

L'introduction d'*Aureliano in Palmira*, écrit en 1814, à Milan, est un des meilleurs morceaux de Rossini; comme cet ouvrage n'eut pas de succès, l'auteur se servit du motif du premier chœur : *Sposa del grande Osiride*, pour en composer *Ecco ridente il cielo*, début de la cavatine d'Almaviva, dans *il Barbiere di Siviglia*. Ce délicieux *andante* nous offre le premier exemple de la modulation au mode mineur, que l'on rencontre dans les opéras de Rossini; modulation si souvent employée ensuite par ce maître et la foule de ses imitateurs. Ce moyen harmonique, cette manière ingénieuse d'éviter la route battue et la cadence prévue, appartient à Majo, plusieurs musiciens s'en étaient emparés avant la naissance de Rossini.

L'ouverture composée, en 1814, pour *Aureliano in Palmira*, fut mise en tête de la partition d'*Elisabetta, regina d'Inghil-*

rieux, annonça les joyeusetés du *fattotum della città*, devint l'ouverture de *il Barbiere di Siviglia*, et n'en fut pas moins applaudie.

L'air que chante la duègne Berta n'est autre qu'une contredanse russe, à la mode à Rome en 1816. Rossini l'inséra dans *il Barbiere* par galanterie pour une Moscovite fort aimable. Certains passages de cet air bouffe reparaissent dans l'*allegro*, de la belle cavatine de Malcolm, de *la Donna del Lago*.

Le motif de l'*allegro* du trio final *Zitti, zitti,* appartient en entier à l'air de basse chanté par Simon dans *les Saisons*, oratoire de Haydn. Simon chante en *ut* ce que Rosina, Almaviva, Figaro, disent en *fa*: voilà toute la différence. (Planches, page 120.)

Les renseignements fournis par Mme Giorgi-Righetti deviennent plus intéressants lorsqu'elle rapporte les circonstances qui précédèrent et suivirent la composition et les représentations du *Barbiere di Siviglia*. Tant de versions ont été répandues sur le sort de cet admirable ouvrage à son origine, qu'il est curieux d'entendre la vérité d'une bouche contemporaine. Un livret écrit par Ferretti n'ayant pas été du gout de Rossini, Ferretti n'ayant su rien trouver de meilleur, on fut obligé de recourir à Sterbini, auteur du livret de *Torvaldo e Dorliska*, représenté depuis peu, sans résultat satisfaisant. Desirant prendre sa revanche par un sujet plus heureux, ce poète proposa celui du *Barbier de Séville*, qu'il voulait traiter d'une manière toute nouvelle pour le placement et la coupe des morceaux de musique. Sa proposition acceptée, il se mit à l'œuvre. Bientot le bruit se répandit que Rossini refaisait l'ouvrage de Paisiello, et ses ennemis se hâtèrent d'exploiter dans les cafés ce qu'ils appelaient *une mauvaise action*. Cela n'avait pas le moindre sens; car il n'est aucun drame lyrique de Metastasio qui n'ait été musiqué par une centaine de compositeurs différents; mais les envieux et les ennemis des hommes supérieurs n'y regardent pas de si près. Paisiello lui-même n'était point étranger à ces intrigues; une lettre de sa main fut montrée à Rossini. Paisiello écrivait de Naples à l'un de ses amis de Rome, et lui recommandait expressément de ne rien négliger pour que la chute fût éclatante.

Quoi qu'il en soit, le jour de la première représentation au théâtre Argentina arriva; les ennemis ardents furent à leur poste, ne dissimulant pas leurs espérances; tandis que les amis, intimidés par la mésaventure récente de *Torvaldo* montraient peu de résolution pour soutenir l'œuvre nouvelle. Rossini, dit Mme Giorgi-Righetti, avait eu la faiblesse de consentir à ce que Garcia, dont il aimait beaucoup le talent, remplaçât l'air qui se chante sous le balcon de Rosina, par une mélodie espagnole de sa façon, pensant que la scène étant en Espagne, cela pourrait contribuer à donner de la couleur locale à l'ouvrage. Mais les dispositions du public rendirent cet essai déplorable.

Par une circonstance malheureuse, on avait oublié d'accorder la guitare avec laquelle Almaviva devait s'accompagner. Garcia dut l'accorder en présence du public. Une corde cassa; le chanteur fut obligé de la remettre, et, pendant ce temps, le rire et les sifflets allaient grand train. Étrangère aux habitudes comme au goût des Italiens, la mélodie fut mal reçue, et le parterre se mit à fredonner les floritures espagnoles.

Après l'introduction vient la cavatine de Figaro. Le prélude fut d'abord écouté; mais lorsqu'on vit entrer en scène Zamboni sur ce prélude, portant une autre guitare, un fou rire s'empara de toute la salle, et les siffleurs firent un tel vacarme qu'on n'entendit pas une phrase de ce morceau ravissant. Lorsque Rosina parut sur le balcon, le public, qui chérissait la cantatrice, s'apprêtait à l'applaudir vivement dans un air; mais au lieu de cet air, il n'entendit que ces mots: — *Segui, o caro, deh segui cosi*, continue, mon cher, va toujours ainsi. — Ce fut une cause nouvelle de tapage. Les sifflets, les huées ne cessèrent pas une minute pendant tout le duo d'Almaviva et de Figaro; l'ouvrage dès-lors sembla perdu.

Enfin Rosina parut en scène et chanta la cavatine attendue avec tant d'impatience. La jeunesse de Mme Giorgi-Righetti, la beauté de sa voix, la faveur dont elle jouissait près des Romains, tout se réunit pour lui procurer un brillant succès dans cette cavatine. Trois salves d'applaudissements prolongés firent espérer un retour de fortune pour l'opéra. Assis au piano, Rossini

se leva, salua, puis se tournant vers la cantatrice, il lui dit à demi-voix : — *Oh! naturà!* — Rendez lui grâces, répondit Mme Giorgi ; sans elle vous ne vous seriez pas levé de votre chaise. »

Cet heureux moment fut de courte durée ; les sifflets recommencèrent au duo que Figaro chante avec Rosina. Le bruit redoublant, il fut impossible d'entendre une phrase du finale. Tous les siffleurs de l'Italie semblaient s'être donné rendez-vous dans cette salle. Au moment du bel unisson qui commence la strette, une voix de taureau cria : — Voici les funérailles de don Pollione ; » ce fut le bouquet. Les cris, les huées, les trépignements couvrirent dès-lors la voix des chanteurs et l'orchestre. Lorsque le rideau tomba, Rossini, se tournant vers le public, leva légèrement les épaules et battit des mains. L'assemblée fut vivement blessée de ce mépris de son opinion ; mais pas un signe d'improbation ne se fit entendre.

La vengeance était réservée pour le second acte ; elle fut complète, car on ne put en écouter une seule note. Jamais pareil débordement d'outrages n'avait déshonoré la représentation d'une œuvre dramatique. Rossini cependant ne cessa point d'être calme, et sortit du théâtre avec la même tranquillité que s'il s'était agi de l'opéra d'un de ses confrères.

Après s'être déshabillés, Garcia, Zamboni, Botticelli, Mme Giorgi-Righetti, vinrent à son logis pour le consoler de sa triste aventure. Ils le trouvèrent endormi profondément.

Le lendemain, il écrivit, pour remplacer l'air malencontreux de Garcia, la délicieuse cavatine *Ecco ridente il cielo*, dont il emprunta le début à l'introduction de son *Aureliano in Palmira*, laquelle avait déjà figuré dans sa partition de *Ciro in Babilonia*. Garcia la lut à l'instant et la chanta le soir même, à la seconde représentation. Rossini s'était empressé d'enlever de son œuvre tout ce qui lui parut avoir été justement improuvé ; puis il se remit au lit, prétextant une indisposition afin de n'être pas obligé de paraître le soir au piano.

pu saisir la veille. Cette résolution assurait le triomphe du musicien; car il était impossible qu'un peuple si bien organisé ne fût point frappé des beautés répandues à profusion dans ce chef-d'œuvre. On prêta l'oreille, et les applaudissements seuls rompirent le silence du public attentif; cependant il n'y eut pas d'enthousiasme en cette soirée. Le succès grandit à chaque représentation suivante, et l'on en vint enfin à ces transports d'admiration qui partout ont accueilli cette œuvre du génie. Du reste, à Rome comme ailleurs, il y eut des connaisseurs, des hommes d'élite qui tout d'abord comprirent le mérite éminent de cette partition, et qui vinrent entourer le lit de Rossini pour le féliciter sur l'excellence de son opéra. Ce changement de fortune et d'opinion ne l'étonna point : il n'était pas moins certain de sa réussite le soir même de sa chute que huit jours après.

Chose singulière, le sort du *Barbiere di Siviglia* fut le même à Paris qu'à Rome; les mêmes causes agirent dans l'une et l'autre ville : l'ouvrage de Paisiello y vint encore s'opposer à celui de Rossini. La première représentation se ressentit des articles publiés par de stupides journalistes, et l'impression de la soirée fut très froide. Il est vrai que Mme Ronzi de Begnis échauffait peu le rôle de Rosina, pour lequel son talent était insuffisant. Par une inspiration bizarre, le public en masse demanda le *Barbiere* de Paisiello : rien ne pouvait être plus heureux pour Rossini. Paër, que ce jeune maître inquiétait, Paër, directeur de la musique au Théâtre-Italien, eut l'air de céder à la violence qu'on lui faisait et que peut-être il avait provoquée. Il s'empressa de remettre en scène l'opéra de Paisiello, ne doutant pas du succès qui l'attendait; mais le contraire arriva. Déjà les traditions de cette ancienne musique étaient perdues; personne au monde ne savait la chanter dans son caractère de simplicité. D'ailleurs, la forme de l'ouvrage était surannée; il y avait trop d'airs, trop de récitatifs; les morceaux concertés étaient rares, et l'instrumentation parut maigre. Ce fut un *fiasco orribile*. Il fallut en revenir à la partition de Rossini, qui, grandie par les avantages dont sa rivale était privée, enchanta, ravit tous les amateurs. Mme Fodor ayant pris le rôle de Rosina, l'exécution

ne laissait plus rien à desirer, bien mieux, elle était d'une perfection que l'on n'a pas encore égalée. Garcia, Mme Fodor, Almaviva, Rosina modèles. Pellegrini, joyeux et spirituel Figaro; de Begnis, Basile excellent; Graziani, Bartolo vivace et malin, vaincu depuis lors, écrasé, mais par une montagne! Lablache est tombé sur lui. Qui diable y résisterait! comme dit le Basile de Beaumarchais.

Pour vous donner une idée de Garcia dans ce rôle qu'il a confisqué totalement à son profit, je vous dirai que mon précieux ami Rubini m'a toujours semblé médiocre Almaviva, tant je tenais dans mon oreille impitoyable les traits hardis, accentués, perlés à pleine voix de Garcia. Qui me rendra cette avalanche sonore du Comte exaspéré, maudissant l'importune troupe de ses musiciens :

Ah! maledetti andate via,
Ah! canaglia via di quà?

C'était sublime.

Rossini avait écrit plusieurs morceaux de sa nouvelle partition, lorsque son poète Sterbini lui dit, en déroulant trois pages de vers : — En voilà beaucoup trop sans doute pour l'entrée de Figaro, mais tu choisiras ce qui peut te convenir et laisseras le reste. Rossini jette les yeux sur l'immense kyrielle; il n'était pas au milieu de la première page qu'il tenait déjà son jeu d'orchestre et le fredonnait. Sa lecture achevée au murmure de ce motif naissant, il lui dit : — Je ne supprimerai pas un vers, pas un mot, tout va filer sous le galop des clarinettes. » Après une seconde lecture, il se met au clavier et chante *Largo la fattotum*, orné de son cortége instrumental. — Bravo! charmant, parfait! s'écrie Sterbini. — Oui, cela peut devenir une assez bonne cavatine. Je vais la garder quelques jours dans ma tête, lui donner un coup de polissoir, et je l'écrirai plus tard. — Non pas, tu vas l'écrire sur-le-champ, telle qu'elle est, je la veux ainsi. Le diamant brille assez comme cela; vite il faut le saisir de peur qu'il ne t'échappe. »

Maintenant je vous demanderai si le plus intelligent de nos musiciens, lisant le gachis de nos paroliers, cette prose qui,

pour être rimée, n'en est pas moins immonde, infame; si ce musicien pourra sur-le-champ concevoir, improviser la moindre cantilène sur ce fatras de mots entassés au hasard. Ne faudra-t-il pas qu'il les arrange, les combine, les ajuste pour en tirer parti le moins mal possible? Une quinzaine suffira-t-elle pour cette orthopédie, pour ce travail de rebouteur, de savetier?

En 1819, Mlle Chomel, pensionnaire du Conservatoire de Paris, déjà connue en Italie, allait remplir un engagement à Palerme. Rossini l'entendit et fut tellement enchanté de sa voix et de son style d'exécution, qu'il décida Barbaja à garder cette virtuose pour Naples. Elle y a brillé sur les deux théâtres pendant plusieurs années. Rossini mit en scène *il Barbiere di Siviglia*, que l'on dit sans récitatifs, à la française, avec le dialogue parlé. Galli, excellent Figaro; Casacciello, bouffe plein de verve comique, Lombardi, Rubini et Mlle Chomel (Comelli) donnèrent une infinité de brillantes représentations de cet opéra charmant. Mlle Chomel obtenait tous les soirs les honnneurs du bis pour sa cavatine d'entrée. Almaviva-Rubini fit sa cour, exprima si souvent son amoureuse ardeur à Rosina-Comelli, et l'épousa tant de fois avant la chute du rideau, qu'il voulut ratifier à l'état civil cet acte ébauché sur la scène. Mlle Chomel devint Mme Rubini. Il est malheureux pour ce couple si bien uni, pour l'art musical, que ce mariage n'ait produit aucun enfant héritier naturel d'une succession vocale aussi précieuse.

Dire *il Barbiere* sans récitatifs n'était point une innovation pour l'Italie; Paisiello avait essayé de faire parler ses acteurs dans *Nina*, 1787; Garcia fit la même tentative, à Paris, en 1817, quand il donna *il Califo di Bagdad*, et l'on revint toujours au récitatif. Une oreille sensible et délicate ne peut s'accoutumer à ces changements dans la manière de s'exprimer. Le langage adopté pour le drame lyrique doit être conservé pendant toute la durée d'un opéra. Les épiciers pur sang qui fréquentent nos

par *il signor* Fontana, professeur de musique. Le directeur des spectacles de la ville, ayant à sa disposition un ténor de cette force, desira le montrer à ses abonnés. Rubini, sollicité pendant la ritournelle d'une cavatine, consent à jouer le rôle d'Almaviva dans *le Barbier de Séville*. On affiche, et la pièce est annoncée pour le lendemain. Le matin, au théâtre, tout le monde se prépare à répéter, et ce n'est qu'après le début de l'introduction que le virtuose italien s'aperçoit que les choristes chantent en français. Il en témoigne sa surprise au directeur, qui ne doutait pas que son Almaviva ne sût chanter sa partie en français. Rubini voulait se retirer, mais l'affiche compromettait l'entrepreneur, et l'on décida que pour trancher toutes les difficultés, les acteurs de Calais diraient leurs rôles en français, et Rubini s'exprimerait en italien. Le public adopta cette idée assez originale, et fit toutes les concessions nécessaires. L'introduction dite en français, et coupée par une sérénade chantée en italien, n'avait rien de trop choquant. Le duo suivant, bigarré de français et d'italien, par Figaro et le Comte, aurait paru grotesque, si l'assemblée n'avait été sous le charme de la voix de Rubini. Un tonnerre d'applaudissements le suivit.

Le récitatif italien et le dialogue français étaient incompatibles au point que l'on dut y renoncer. Rubini et Fleury, comédien intelligent, improvisaient une conversation familière qui servait de prélude aux morceaux de musique, et marquait à peu près l'itinéraire du drame. Les acteurs étaient si bien servis par l'auditoire qu'ils donnèrent un champ libre à leurs impromptus. Ainsi, quand Figaro dit au Comte : — Ayez l'air entre deux vins. » Rubini cessa de chanter, l'orchestre s'arrêta pour entendre la fin de la discussion grammaticale entamée par ce ténor, deveau lexicographe. — Entre deux vins, entre deux eaux, voilà des finesses de la langue française qu'un Italien ne peut saisir; cependant j'imagine que *entre deux vins*, signifie *ubriaco;* va pour *ubriaco;* si je me trompe, veuillez me le pardonner. » Toute la pièce fut dite dans ce gout, et ne cessa d'exciter des transports d'enthousiasme et de gaieté folle.

C'est ainsi pourtant que les premiers opéras allemands furent

exécutés. Le drame lyrique produisait de magiques effets en Italie depuis longtemps, lorsque l'Allemagne voulut s'approprier ce genre de spectacle; mais on pensait que la langue du pays ne convenait point au discours chanté. Afin de parer cet inconvénient, on imagina de dire en allemand le dialogue, et de chanter les airs, les duos, les chœurs en italien. Toute la partie dramatique était exposée d'une manière intelligible au moyen de l'idiome national, et l'on avait recours ensuite à l'italien pour l'expression des sentiments et des passions. C'était un mélange singulier; il n'était pas plus ridicule que le dialogue parlé succédant à la mélodie vocale, aux jeux de l'orchestre dans l'opéra comique français. Cette absurdité séculaire ne sera plus tolérée par notre nation, quand son intelligence décrassée aura pris une part plus active aux progrès de la civilisation. Notre opéra comique est un monument ridicule de l'enfance de l'art. Une pièce parlée et chantée représente une statue de marbre que l'on draperait avec de la serge.

— A Paris, il nous faut tragédie, comédie, drame, opéra, comédie mêlée de chants, vaudeville, mélodrame, parade, pantomime à pied, à cheval, pour varier nos jouissances. A Naples, les affiches de *San-Carlo, del Fondo*, du *Teatro Nuovo*, ont offert en même temps et tous les jours *il Barbiere di Siviglia,* pendant plusieurs saisons, aux regards d'un peuple de rossinistes. Il est vrai que chaque troupe le jouait à sa manière, et savait attirer, par la variété de ses lazzies, des spectateurs qui déjà connaissaient l'opéra favori. Je ne citerai qu'un de ces jeux de scène : au *Fondo*, quand Basile rentre pour dire encore une fois *buona sera,* le Comte impatienté, pousse Figaro, qui tombe à terre, se met à quatre pattes; Basile monte dessus et part à cheval, tandis que Bartholo chasse à coups de pied le barbier quadrupède. On peut ajouter ce lazzie aux traditions données par la Comédie-Française. » XXX, *Journal des Débats*, 29 juillet 1821.

— 3 octobre 1831. Hier, *il Barbiere di Siviglia,* Rubini, Lablache et Mme Caradori, qui paraissait pour la première foi sur notre scène, avaient rempli la salle Favart jusqu'au milieu des corridors. Rubini chante admirablement sa cavatine; déjà

Figaro s'est fait entendre dans la coulisse. L'orchestre attaque son prélude rapide et brillant : chacun sourit et se prépare au plaisir que Lablache lui promet ; tout le monde suit le mouvement, les ondulations de la symphonie ; chaque mot que le chanteur ajoute sur ce prélude instrumental est pris à la volée. Arrivez donc, virtuose chéri, *Largo al fattotum della città !* Le voilà qui paraît enfin, et s'élance en courant sur la scène. Un effroyable cri signale son entrée ; Lablache avait pris son essor. Leste, il est vrai, mais peu léger de sa nature, de son premier pas sur la scène il effondre le théâtre, enfonce une planche, s'accroche le pied, le dégage par un vigoureux effort ; mais cet effort augmente encore la vitesse de son élan. Le voilà donc traversant la scène en ligne diagonale, sans pouvoir s'arrêter, entraîné, trahi par sa propre force, et, poussé comme un trait, se précipitant vers l'abîme de l'orchestre. Toujours subtils dans l'attaque, les symphonistes ont prouvé qu'ils savaient, au besoin, se tenir prêts pour la défense. La balle était lancée, elle fendait l'air avec rapidité ; ils l'ont jugée, et soudain un rempart de bras s'est élevé parallèlement à la région des quinquets. Ces arcs-boutants ont arrêté l'avalanche du colosse, et l'ont très-heureusement forcé d'opérer sa chute sur le théâtre. Cette manœuvre adroite a sauvé Lablache et les symphonistes du coin de la reine de quelque catastrophe. Ce n'est pas sans le plus grand danger qu'un Figaro de cette taille pouvait aller donner l'accollade à quelque violonar, en suivant d'un tel pas un semblable chemin ; et malheur aux musiciens qu'il aurait choisis pour escabeau, *scabellum pedum tuorum.*

» Cet épisode a vivement affecté l'assemblée ; Lablache, terrassé, gisait par terre ; les secours sont alors venus du théâtre Ce que c'est que nous ! Figaro, ce barbier fashionnable et triomphant, qui s'emparait de la scène d'une manière si bruyante, si joyeuse, est retourné dans la coulisse avant d'entonner sa cavatine,

Pâle, et déjà couvert des ombres du trépas,

comme l'infortuné Commandeur, dont le rôle serait fini si le

sculpteur expéditif ne lui donnait le moyen de revenir avec un nouveau corps à l'épreuve des coups d'épée.

» Un émissaire est venu bientot rassurer l'auditoire en disant que M. Lablache ne s'était point blessé, qu'il demandait seulement quelques minutes pour se remettre. Ce bulletin a causé la plus grande satisfaction. Le maître calfat du théâtre a profité de la suspension d'armes pour radouber le plancher et fermer la brèche notable, ouverte sous le pied de Figaro. Le directeur fera bien d'examiner le fort et le faible de ses trapillons avant de lancer les grands acteurs sur la scène.

» L'orchestre a redit son prélude, Figaró est revenu, des cris d'enthousiasme, des bravos sans fin témoignaient à l'acteur favori toute la part que l'on avait prise à sa mésaventure. La blache a chanté son air de manière à ne laisser aucune inquiétude. C'était absolument le même Figaro, sauf une pièce de son costume que l'on a sans doute portée à l'infirmerie afin d'en rajuster les blessures à l'endroit des genoux. La garde-robe de Geronimo a fourni le duplicata de ce vêtement indispensable. » XXX, Chronique musicale du *Journal des Débats*.

La jolie tirana, *Se il mio nome saper voi bramate*, composée par Garcia pour *Il Barbiere di Siviglia*, fut chantée à Paris pour la première fois, ce même jour. Il est singulier que Garcia ne l'eût jamais dite ; c'est à Rubini que nous devons cette addition.

Casa da Vendere, Chélard ; 1er février 1820. Porto Mlle Cinti.

Il Fazzoletto, Garcia ; 23 mai 1820. Garcia, Mme Ronzi de Begnis.

Il Turco in Italia, Rossini ; 23 mai 1829. Pellegrini ; Mme Ronzi de Begnis. — 1825. — 1841. En partie absorbé par *Cenerentola*.

Écrit à Milan ; exécuté, sur le théâtre de *la Scala*, pendant l'automne de 1814, par Galli, Pacini, Davide, Mme Festa-Maffei.

Torvaldo e Dorliska, Sterbini, Rossini ; 21 novembre 1820. Naldi, Pellegrini, Garcia, Mlle Naldi.

Je fonde la critique musicale en France, et signe XXX la *Chronique musicale* du Journal des Débats, le 7 décembre 1820, premier article sur *Torvaldo e Dorliska*.

1825, 8 mai, début de Mlle Marietta Garcia, qui doit illustrer bientot le nom de *Malibran*.

— Mlle Garcia est une jeune personne d'une figure agréable; sa taille, sans être grande, est suffisante pour son emploi. Sa voix est pleine et sonore; elle est d'une belle étendue de *si* en *si*. Les sons élevés ont de la vigueur, ils sortent sans effort, et leur timbre est flatteur. On peut reprocher à Mlle Garcia d'avoir la vocalisation lourde, l'articulation peu nette dans les traits agiles, une tendance à chanter plus haut que le ton. Ce dernier défaut est sans doute causé par la crainte que doit inspirer un premier début. »

Voilà ce que je disais le 13 mars 1827 dans le *Journal des Débats*, en parlant de la reprise de *Torvaldo e Dorliska*. Mlle Garcia succédait à Mlle Naldi dans cet opéra de Rossini. Son premier début à Paris eut lieu par le rôle de Dorliska; rôle assez important, bien qu'il fût dédaigné par les *prime donne*, qui n'ont jamais inscrit sur leurs tablettes Giulietta, et n'ont pris Amenaïde qu'à contre-cœur. Le voisinage de Romeo, de Tancredi, leur inspirait des alarmes. Il est cruel pour la sensible Giulietta d'entendre applaudir un peu trop son cher Romeo, et de voir tomber les couronnes à ses pieds.

A l'âge de huit ans, Marietta Garcia fit son premier début à Naples, au théâtre des Florentins, dans la comédie. Elle ne chantait pas, mais jouait à ravir des rôles d'enfant. Ce fut à Londres qu'elle parut ensuite dans l'opéra, s'acquittant à merveille des petits rôles, et s'élevant par degrés, sous l'aile paternelle, à des parties plus importantes. Après son début à Paris, Marietta suivit sa famille à New-York, et ne craignit pas d'attaquer tous les premiers rôles du répertoire; elle réussit dans le bouffe et le sérieux. L'Otello par excellence forma sa Desdemona, et la rendit en tout digne de lui. Sans aucun secours étranger la famille Garcia composait une société chantante, et l'on voyait chaque soir Otello, Yago, Desdemona, Emilia, ou bien Almaviva, Figaro, Rosina, Berta, représentés par le père et le fils Garcia secondés par la sœur et la mère. Je crois même qu'un oncle, un *zio*, un *barbo*, comme disent les Vénitiens, était aussi de la partie et remplissait les rôles d'Elmiro et de Bartolo dans

cet opéra de famille. Pauline Garcia ne pouvait encore aborder que les rôles d'enfants.

Soumise aux volontés d'*un* père, comme les héroïnes d'opéra qu'elle représentait, aux volontés d'un père qui savait commander impérieusement, Marietta épouse Malibran, négociant français d'un âge mûr, établi à New-York. On le croyait opulent, il devait enlever au théâtre la jeune virtuose, et lui donner un rang, une fortune, capables de la dédommager de ce qu'elle perdait en couronnes, en applaudissements.

Des revers imprévus arrêtèrent les intentions libérales de Malibran, qui, bientot, fut obligé de faire connaître sa position, et de déclarer à sa femme qu'il fallait remonter sur la scène, et chercher dans les ressources de ses talents l'espérance de son avenir. Cette mésaventure fut un coup de bonheur pour l'art musical. Les cantatrices sont des moines d'une autre espèce à qui le mariage devrait être sévèrement interdit. Quand elles sont assez peu sages pour accepter un mari, quand elles rongent leur frein au coin du foyer conjugal, déplorant leur folie, ce qui peut leur arriver de plus heureux, c'est une volée de coups de la part du maître qu'elles se sont donné, ou bien l'incendie, la grêle, qui viennent ruiner de fond en comble cet époux, véritable instrument de dommage. Toutes celles qui se jettent dans cet abîme n'y restent pas, témoin la *diva* Marietta; elle fut rendue au théâtre, et c'est à Paris que son talent, devenu merveilleux, fera sa première explosion.

Torvaldo e Dorliska, 1816, carnaval; écrit à Rome pour le théâtre *Valle*. Chanté par Remorini, Galli, Donzelli, Mlle Sala (Adélaïde).

Après la chute éclatante de *Sigismondo*, à Venise, Rossini dessina sur la lettre qu'il écrivait à sa mère, un *fiasco* (large bouteille); et quand les Romains eurent reçu froidement *Torvaldo e Dorliska,* il représenta de même, à la même, un *fiaschetto* (petite bouteille).

La Pietra del Paragone, Romanelli, Rossini; 5 avril 1821.

Les meilleurs fragments de cet opéra figurent dans *Cenerentola.*

Écrite à Milan, 1812, automne, pour le théâtre de *la Scala*; chantée par Galli, Parlamagni, Vasoli, Bonoldi, Mme Marcolini.

Début de Rossini à Milan.

***Clotilde*, Rossi (Gaetano), Coccia; 20 mai 1821.**

***Otello*, Berio, Rossini; 5 juin 1821. Levasseur, Garcia, Bordogni, début de Mme Pasta. Bel ouvrage, belle exécution, beau succès.**

1824, Curioni.

1825, 26 avril, début de Donzelli, bel acteur, voix puissante et peu légère. 17 décembre, Rubini.

1829, Mme Malibran, Mlle Sontag.

1831, Mme Malibran (rôle d'Otello).

1832, Mlle Grisi (Giulia).

1839, 8 octobre, début de Mlle Pauline Garcia, qui devient Mme Garcia-Viardot.

1842, Mario, bel acteur, belle voix, ténor charmant qui doit nous consoler de la perte de Rubini.

1852, Bettini, Calzolari, Arnoldi, Dessini, Mmes Sophie Cruvelli, Grimaldi.

1854, Mario, Mme Frezzolini.

1855, Carrion, Angelini, Mme Penco.

Écrit à Naples (1816, carnaval), pour le théâtre *del Fondo*, payé 2,400 francs à Rossini. Chanté par Benedetti, Nozzari, Davide, Mlle Colbran (Isabella).

Deux ténors d'un grand mérite, figurant ensemble dans un opéra, font connaître que cet ouvrage a paru pour la première fois à Naples. Aucune autre ville d'Italie n'ayant imité ce luxe vocal.

La réforme de l'*opera seria*, heureusement entreprise dans *Tancredi*, est menée à la plus brillante conclusion par Rossini dans *Otello*. Le clavecin disparaît de l'orchestre, et, pour la première fois, les symphonistes en corps accompagnent les récitatifs, devenus plus courts et plus rares, puisque toutes les situations ont passé dans la musique. Les Italiens étaient jusqu'alors restés fidèles aux frappements insipides et d'une froideur glaciale du

cembalo, que Gluck avait banni de nos orchestres depuis quarante-deux ans. Rossini donne plus de largeur à son style, de plus grands développements à ses morceaux concertés, plus d'éclat, de pompe à la partie instrumentale dans *Otello*. Mayer, Paër, Generali, Rafaele Orgitano, Manfroce surtout, avaient préparé les voies, ouvert la carrière, il profita de leurs innovations et fit oublier ces illustres rivaux. On rend les choses siennes par l'usage fréquent et souvent heureux qu'on en fait.

Le rôle d'Elmiro, un peu plus étoffé que celui d'Orbassano (de *Tancredi*), n'est pourtant qu'un rôle de deuxième basse.

Paris, le 1er mars 1823.

« Davide (Giovanni) excite parmi les dilettantes de cette ville un enthousiasme et des ravissements dont on ne peut se faire une idée sans en avoir été témoin. C'est un chanteur de la nouvelle école, plein de manière, d'affectation, de clinquant, abusant, comme Martin, d'un instrument superbe et d'une prodigieuse étendue (trois octaves comprises entre quatre *si bémol*). Il écrase le motif principal sous un luxe bizarre d'ornements déplacés, qui n'ont d'autre mérite que celui de la difficulté vaincue. Mais, en même temps, c'est un chanteur plein de chaleur, de verve, d'expression, d'énergie, de sentiment musical ; à lui seul il échauffe et remplit la scène ; il est impossible d'être plus entrainant ; et, quand il veut être simple, il est admirable : c'est le Rossini du chant. C'est un grand chanteur, le plus grand que j'aie jamais entendu.

» Sans doute la manière dont Garcia joue et chante le rôle d'Otello est préférable, dans son ensemble, à celle de Davide : il est plus pur, plus sévère, plus constamment dramatique ; mais, avec tous ses défauts, Davide produit plus d'effet, beaucoup plus d'effet. Il y a en lui je ne sais quoi, qui, même lorsqu'il est ridicule, commande, enchaîne l'attention. Il ne vous laisse jamais froid : quand il n'émeut pas il étonne ; en un mot, avant de l'avoir entendu, je ne connaissais pas toute la puissance du chant. L'enthousiasme qu'il excite est sans bornes : en effet ses défauts n'en sont pas pour des Italiens, qui n'ont point

du tout, dans l'*opera seria,* ce qu'on appelle en France le style tragique, et qui nous comprennent à peine quand nous leur disons qu'un mouvement de valse ou de contredanse est déplacé dans la bouche de César, d'Assur ou d'Otello. Chez eux, plaire à l'oreille est le point essentiel : ils ne sont difficiles que sur cet article, et leur indifférence sur tout le reste est vraiment inconcevable : en voici un exemple :

» Davide, trouvant apparemment que le duo final d'*Otello* ne faisait point assez briller sa voix, s'est avisé d'y substituer un duo d'*Armida* fort joli, mais d'un caractère qui n'est rien moins que sévère, *Amor, possente nome.* Comme il n'y avait pas de moyen de tuer Desdemona en chantant de pareille musique, le Maure, après avoir fait le méchant, rengaîne son poignard, et se met à chanter de l'air le plus tendre et le plus gracieux son duo avec Desdemona ; puis il la prend galamment par la main et se retire au milieu des applaudissements et des bravos du public, qui trouve tout simple que la pièce finisse de cette manière, ou plutot qu'elle ne finisse pas : car après ce beau dénouement, l'action est à peu près aussi avancée qu'au premier acte. Nous ne poussons point en France l'amour de la musique jusqu'à tolérer de pareilles absurdités, et peut-être n'avons-nous pas tort. » ÉDOUARD BERTIN.

J'insérai ce fragment de lettre dans la Chronique musicale du *Journal des Débats*, du 14 mars 1828.

— Ils ont crucifié *Othello* en opéra; la musique est bonne, mais lugubre : quant aux paroles, toutes les scènes réelles d'Yago ont été retranchées, on leur a substitué les plus grandes sottises imaginables; le mouchoir est devenu billet doux; et le premier chanteur n'a pas voulu se noircir le visage, pour quelques excellentes raisons données dans la préface. Le chant, les costumes et la musique sont très-bien. » *Mémoires de lord Byron;* 1818, lors de la mise en scène d'*Otello* à Venise.

Le rôle de Rosina est un des plus brillants du répertoire; cavatines, duo, trio, morceaux concertés, rien n'y manque, et la leçon de chant est très favorable pour une débutante, en ce qu'elle peut y placer le morceau qu'elle affectionne et que l'on a

disposé pour ses moyens et le genre de son talent. Des airs sérieux et pathétiques, des valses, des boléros, des tyroliennes, des thèmes variés ont été placés tour à tour dans cette scène pour endormir le tuteur jaloux et charmer le public. A tant d'avantages que présente le rôle de Rosine à l'égard du chant et de la position dramatique, on doit ajouter celui de paraître devant le public avant de prendre une part active à la pièce. La débutante se montre d'abord à son balcon; de ce poste éminent elle plane sur le peuple des admirateurs, et reçoit leur hommage. Cette première exhibition est toujours favorable au début d'une jolie Rosine, c'est le signal d'un triomphe pour la virtuose qui reparaît après une longue absence.

Voilà ce que je disais le 15 février 1829, en parlant de la rentrée de Mlle Sontag, dans le *Journal des Débats*. Le chroniqueur ajoutait : Les dilettantes sont divisés en deux camps, et chaque parti n'admet que l'objet de son affection particulière. Si Mme Malibran et Mlle Sontag avaient deux voix, deux talents parfaitement semblables, cette manière de penser et d'agir serait justifiée; mais les voix et les talents ont chacun leur physionomie, et, bien souvent, un virtuose nous refuse avec obstination ce que son rival nous accorde avec une prodigalité charmante. Il est fort heureux que cette différence de qualités existe; elle nous prépare des jouissances dont nous serions privés. *Il Barbiere di Siviglia*, *Otello*, *la Gazza ladra*, *Tancredi*, seraient depuis longtemps abandonnés si l'on savait que ces opéras doivent être exécutés avec une minutieuse exactitude, comme ils l'étaient du temps de Mme Mainvielle-Fodor, de Mme Pasta.

Je sais bien que l'on perd trop souvent au change; n'importe, on a changé. Si la nouvelle cantatrice échoue aux bons endroits où brillait sa devancière, elle fait ressortir des passages que l'autre négligeait. C'est beaucoup pour un dilettante, que d'entendre, de saisir enfin un trait dont il était obligé de supposer l'effet, et de le chercher dans les rêves fantastiques de son imagination. Je n'oublierai jamais la sensation que me fit éprouver la gamme chromatique ascendante, rapide et victorieuse, notée par Rossini, dans l'air qui termine le second acte d'*Otello*. Toutes

les Desdemona les plus fameuses avaient escobardé ce trait, Mlle Sontag nous le dit avec une vigueur, une franchise d'accent et d'exécution telles que je bondis sur ma banquette. Dès ce moment je possédai mon *Otello* complet. Maintenant, critiquez cette cantatrice dans tout le reste du rôle; dites qu'elle s'y montrait inférieure à ses redoutables antagonistes, d'accord; peu m'importe, ma gamme chromatique me reste; je la tiens et c'est à Mlle Sontag que je la dois; elle a fait ce que nulle autre, à Paris, n'avait pu faire. Grâce à Mmes Pasta, Malibran et Sontag, j'ai entendu le rôle sublime de Desdemona exécuté dans la perfection. L'empire romain n'a pas été conquis par un seul général; et le brave qui enlèverait seulement Gibraltar à la pointe de l'épée ferait peut-être plus pour sa gloire que le vainqueur de tout le reste de l'Espagne.

Le vieux Sigismondi, bibliothécaire du Conservatoire de Naples, avait en horreur la musique de Rossini, musique extravagante, enragée, infernale, qu'il ne voulait point communiquer aux jeunes élèves, dont elle devait corrompre le goût. Afin de les prémunir contre ce danger, il avait eu soin de reléguer ces écrits corrupteurs, ces partitions proscrites sur la tablette la plus haute. Nul ne pouvait toucher au fruit défendu sans le secours d'une échelle; nul ne pouvait apercevoir les opéras de Rossini, disséminés, cachés, derrière un rempart de bouquins poudreux; nul ne pouvait tenter l'escalade, le meuble nécessaire pour une ascension de ce genre avait été mis sous clé par le bibliothécaire prévoyant et cauteleux.

Gaétan Donizetti desirait vivement de voir sur le papier la cause des effets qu'il admirait au théâtre; il voulait examiner au doigt et à l'œil ces combinaisons de voix et d'instruments qui, tant de fois, avaient charmé son oreille. Les bras croisés,

Donizetti s'élance contre le mur de partitions, s'accroche des mains et des pieds, monte à l'assaut, entre ciel et terre, il était suspendu, lorsqu'une voix formidable lui crie : — Que fais-tu là ? »

Donizetti pouvait répondre : — Je me promène, » comme fit celui que l'on surprit caché dans la gaîne d'une horloge. Donizetti garda le silence. Sigismondi, car c'était lui-même, Sigismondi courroucé veut traiter à fond le motif si bien attaqué, le mettre en variations, et, donnant suite à sa bouillante apostrophe, il ajoute : — Je sais bien ce que tu cherchais. Malheureux ! tu veux donc aussi t'empoisonner ; boire à longs traits le rum, le rac, le schnick, l'absinthe, qu'un brigand a préparé pour bruler, incendier nos entrailles. Téméraire !

— La paix, la paix, maître Sigismondi ; veuillez m'entendre avant de me blamer, et vous applaudirez à l'excès de ma prudence. Oui, je cherchais les partitions de Rossini. Vous avez bien raison de les dérober aux regards d'une infinité de jeunes musiciens qu'elles pourraient séduire, égarer. Un homme expert et sage comme vous sait fort bien qu'autrefois les Spartiates montraient à leurs enfants un esclave plongé dans l'ivresse la plus dégoutante, afin de leur inspirer l'horreur du rum, du rac du schnick, et même du vin. Oui, je cherchais les opéras de Rossini, de ce brigand, de ce damné sorcier qu'il faudrait renvoyer au sabbat. Je desirais les trouver pour les examiner, les étudier. Après avoir appris mon métier avec des professeurs dont la science et le gout sont généralement reconnus, je veux aussi jeter un dédaigneux coup d'œil sur les vices effroyables de la nouvelle école, afin de pouvoir les combattre et les signaler à ses stupides enthousiastes. Mayer, Pilotti, Mattei m'ont appris comment il fallait faire ; je veux complèter mes études ; l'extravagant Rossini me montrera ce qu'il ne faut pas faire ; les folies, les excès, les écueils que je dois redouter : pour éviter le mal, il

— A la bonne heure! à la fin j'en trouve un qui parle raison! Que je t'embrasse avec tendresse, viens; mon cher Gaëtan! Je n'ai rien à refuser à ceux dont l'esprit est libre de tout préjugé; je sais apprécier la pureté de tes intentions. Nous examinerons ensemble ces partitions burlesques, et nous rirons de bon cœur, je te l'assure. »

Sigismondi se fait apporter une échelle, il connaissait le nid, en allongeant le bras il a bientot déterré quatre ou cinq volumes qui secouent leur poussière en tombant sur le plancher. Donizetti les saisit avec émotion, et les pose sur une table; les deux examinateurs s'asséyent, et procèdent à leurs investigations.

— *Il Barbiere di Siviglia*, non, dit Sigismondi, c'est une bagatelle; d'ailleurs on en a fait justice à Rome. Refaire un des chefs-d'œuvre du grand Paisiello! quelle audace! aussi des sifflets vengeurs.... — Que Paisiello dirigeait. — Calomnie! mon ami, pure calomnie! nous avons tant de Basiles dans le monde musical! On a sifflé la nouvelle musique de Rossini, parce qu'elle était mauvaise, comme tout ce qu'il a fait. — Pourtant, on a voulu me dire, qu'à la deuxième représentation, ce même *Barbiere* avait excité l'enthousiasme au point que Rossini fut conduit à son logis en triomphe, à la lueur de mille flambeaux.... — Victoire supposée et factice, triomphe organisé par la cabale. Si tu ne te défies pas des propos du public, des menteries des journalistes, on te fera croire tout ce qu'on voudra. Mais laissons une drôlerie peu digne de notre critique, attaquons un opéra sérieux; *Otello*, par exemple. »

Sigismondi ouvre cette partition sur la première page de la symphonie, dont il compte les instruments, en lisant leur énonciation écrite en marge. Selon la coutume des Italiens, coutume vicieuse en ce qu'elle s'oppose à la disposition libre et régulière des trois notes de l'accord, les trois parties des trombones

strident octavin, qui va nous pincer le tympan, et siffler comme les serpents de Tisiphone. *Hautbois*, deux hautbois sont charmants quand ils portent la tierce, *quando vanno di terza*. Bien, Rossini, bien! tu suis la route de nos anciens; deux hautbois, je te les accorde, je veux même t'en applaudir. *Clarinettes!* invention tudesque et barbare; ces maudits Allemands nous ont fait ce cadeau malencontreux. *Timeo Danaos et dona ferentes.* Pourquoi n'ont-ils pas gardé ce chalumeau pour appeler ou régaler leurs vaches paissant dans les vallons? *Bassons*, instruments à peu près inutiles, nos maîtres les employaient pour doubler la partie de basse, et les méprisaient comme ils faisaient les violes. Maintenant on donne des solos au basson, il chante à son tour. C'est encore aux Allemands que nous devons cette innovation, Mozart aurait mieux fait de laisser le *fagotto* dans son obscurité.

» 1er *et* 2me *Cors;* à merveille! deux cors tenant avec douceur la tonique en octave, tandis que les deux hautbois portent la tierce et la quinte, la quarte et la sixte en rondes, pour retomber ensuite sur l'accord parfait, cela vient lier agréablement les diverses parties de l'édifice harmonique. C'est doux, suave, flatteur, amoureux, melliflue, séduisant, ravissant.

» 3me *et* 4me *Cors!* Et combien t'en faut-il, gredin, cornard à tous les diables? — *Quattro corni, corpo di Bacco!* Les meilleurs citoyens, les princes et les rois se contentent d'une paire, il t'en faut deux!

Est modus in rebus, sunt certi denique fines,

nous a dit Horace. Mânes de Pergolese, de Leo, de Jomelli, vous devez frémir dans vos sombres demeures, en nous voyant livrés à l'abomination de la désolation! Quatre cors, bon Dieu, quatre cors! sommes-nous au milieu des bois, à chasser les cerfs et les daims? »

L'indignation, la colère du musicien vétéran s'animaient en suivant les nuances d'un *crescendo* conduit avec art, lorsque tout

sant qu'il était moins prévu. Sigismondi pousse un cri de détresse, frappe violemment la partition du plat de sa main, heurte la table, la renverse, lève les bras au ciel, et s'enfuit en criant : — Cent vingt-trois trombones ! cent vingt-trois trombones ! »

Donizetti le poursuit en lui disant : — Maître, calmez votre colère ; daignez m'écouter et reconnaître votre erreur. Vous avez additionné des chiffres que l'on doit lire isolément, l'un après l'autre : 1er, 2me et 3me trombones font trois trombones et non pas 123. » Sigismondi courait toujours et sans vouloir entendre aucune observation, ne cessait de crier : — Cent vingt-trois trombones ! »

Désespérant de lui faire entendre raison, Donizetti revint sur ses pas, releva la table et les partitions, les examina sans trouble, et sut les cacher si bien à son tour, qu'il les trouva sous sa main toutes les fois qu'il voulut se donner le plaisir de cette lecture favorite.

La Gazza ladra, Daubigny, Caignez et Gherardi, Rossini ; 18 septembre 1821 ; Barilli, Pellegrini, Profeti, Bordogni, début de Galli, Mme Mainvielle-Fodor. Ninetta, Rosina, Zerlina, comtesse Almaviva, sans égale à notre Opéra-Italien, où tant d'illustres ont défilé, se sont distinguées, signalées de 1814 à 1856 ! Merveille, diamant, reine dans cet empire.

1828, Mlle Sontag.

1829, 6 novembre. Santini, Inchindi, Bordogni, Mme Malibran. Chanté d'abord par une basse, Profeti, le rôle de Pippo est enfin dit par un contralte, Mlle Speck (devenue Mme Salvi). Duo de la prison, dit pour la première fois, à Paris, par Bordogni et Mme Malibran.

1831, David, Mme Malibran, *Forse un dì conoscerai*, duo ravissant, fulgurant, exécution prodigieuse. Mlle Michel (Pippo), début de Mme Caradori.

1833, Santini, Tamburini, Graziani, Ywanoff (ténor, belle voix), Mlle Grisi.

1834, Santini, Lablache, Tamburini, quel trio de basses ! Ywanoff, Mlle Grisi, Santini (Fabrizio), Lablache avait joué ce

petit rôle à Vienne, en 1824, lorsque Barbaja conduisit une si brillante compagnie de virtuoses en cette capitale.

1842, Mme Garcia-Viardot.

1848, Lablache, Coletti, Tagliafico, Cellini, Mlles Grisi, Alboni.

1854, Tamburini, Gardoni, Mlles Grisi, Alboni.

Écrite à Milan (1817, printemps), pour le théâtre de *la Scala*. Chantée par Ambroggi, Galli, V. Botticelli, Monelli (Savino), Mme Giorgi-Belloc et Mlle Galianis.

Dans le finale de *Cenerentola*, dans le premier duo, dans le finale de *la Gazza ladra*, nous rencontrons l'emploi des accords plaqués, rapidement battus par les instruments à souffle, tandis que les voix et les archets présentent à l'oreille les dessins, les figures du discours musical. Mozart est l'inventeur de cette combinaison ingénieuse, on la trouve dans l'*andante* de sa grande symphonie en *ut*. L'habileté, l'expérience des exécutants que l'on pouvait faire manœuvrer en 1817, ont permis à Rossini d'être novateur en employant un moyen déjà connu. L'auteur de *la Gazza ladra* a pu lancer dans un *allegro spiritoso*, ce que Mozart avait osé risquer seulement à la faveur d'un *andante*.

L'*allegretto*, *Si, si Ninetta*, de l'air du Podestà, reproduit, note pour note, la phrase charmante du premier duo de *Cenerentola, Un soave non so chè*. La mesure changée, le mouvement plus vif, dans l'édition de *la Gazza ladra*, font que le vulgaire des amateurs ne saisit pas cette ressemblance identique. (Planches, page 218.) Cimarosa s'est permis la même licence; il fait chanter *adagio : Sposa cara, stà pur lieta*, à Paolino, la phrase gracieusement bouffonne que Giorgiolone expédie avec tant de vivacité dans l'admirable duo : *Lena cara, lena bella*, de *i Traci Amanti*. Un duo de *Ma tante Aurore* est fabriqué dans sa partie la plus comique avec le duo d'*Armide : Esprits de haine et de rage*, où Gluck s'élève jusqu'aux sublimités de la tragédie. *Le pauvre George assurément* va chercher ses joyeusetés en des sources bien rembrunies et bien sérieuses; il les trouve pourtant. La musique dira toujours, avec les mêmes notes, les mêmes phrases, et dira parfaitement tout ce qu'on voudra lui faire dire. Le duo d'*Armide* est superbe, d'une

solennité pompeuse; le duo de *Ma tante Aurore* est comique, guilleret, nous applaudissons l'un et l'autre, malgré le tourment que la prose rimée frappant à faux, boitant, trébuchant sous la mélodie gracieuse de Boieldieu fait éprouver à notre oreille. Les saletés atrocement acerbes de nos paroliers sont bien plus rebutantes lorsqu'elles s'unissent à d'heureuses cantilènes. Pour connaître le prix de ce duo, pour le rendre chantable, il faudrait le traduire en vers.

Le quintette de *la Gazza ladra* est une superbe et brillante absurdité dramatique. Fernando vient se livrer à ses juges avec l'intention clairement exprimée de sauver sa fille, et ne dit pas un seul mot pour la défense de Ninetta, pour *l'innocente vittima, che non si sà scolpar*. Celle-ci, qui se tait pour ne pas compromettre son père, n'est plus tenue de garder un secret inutile, puisque Fernand, déjà condamné, vient d'être saisi par les sbires. Une explication est indispensable, le public italien a bien voulu ne pas la demander; un auditoire français l'eût exigée impérieusement. Si la pauvre Ninetta parlait, disant ce qu'elle doit dire, ce que l'assistance lui soufflerait au besoin, il n'y aurait plus de pièce, et tout serait fini. Cet admirable quintette porte à faux dans le drame, il ne pouvait être conservé dans *la Pie voleuse*, traduction de *la Gazza*. Notre public connaissait trop bien le mélodrame de la Porte-Saint-Martin.

En 1810, Paër avait donné *l'Eroismo d'Amore* à Milan, il devait y revenir en 1817, l'engagement était signé; des ordres supérieurs le retinrent à Paris. *La Pie voleuse* faisait fureur au théâtre de la Porte-Saint-Martin, où Mlle Jenny Vertpré brillait d'un si vif éclat. Paër avait jugé que ce drame pouvait devenir un livret excellent d'opéra. Il choisit cette pièce, l'envoie à son poète milanais, en y joignant des notes marginales et des observations relatives à la coupe du nouveau drame, à la distribution des morceaux de musique. *Sic vos, non vobis :* Paër prépara le travail pour un autre, et le livret qu'il s'était ajusté, destiné, fut offert à Rossini.

Voyez, comme dans cette vie,
Le hasard dispose de nous.

Elisabetta, regina d'Inghilterra, Schmidt, Rossini; 10 mars 1822; Garcia, Bordogni, Mmes Mainvielle-Fodor, Cinti. 17 septembre suivant, Mme Pasta.

1829, Mlle Heinefetter (Sabine).

Ecrite à Naples (1815, automne), exécutée sur le théâtre *San-Carlo*, par Garcia, Nozzari, Mlles Colbran et Dardanelli. Point de rôle de basse. Début de Rossini à Naples.

Mlle Colbran parut superbe à tous égards dans le personnage d'Elisabetta; c'est le plus beau succès qu'elle ait obtenu dans les dix rôles capitaux que son futur époux écrivit pour elle. L'empire que Mlle Colbran avait sur Rossini attacha bientot ce maître à l'*opera seria*, et lui fit abandonner le genre comique.

Tancredi, Voltaire et Rossi, Rossini; 23 avril 1822. Levasseur, Bordogni, Mmes Pasta, Naldi. 12 novembre suivant, Mlle Cinti (Amenaïde).

1823, Mlle Démery (Amenaide).

1828, Mmes Pisaroni, Sontag.

1829, 17 février, Mmes Malibran, Sontag, duo merveilleux.

1830, 17 février, dernière représentation de Mlle Sontag à cette époque.

1842, Morelli, Corelli, Mmes Garcia-Viardot, Persiani, *prime donne valentissime.*

Écrit à Venise, en 1813, carnaval, pour le grand théâtre de *la Fenice*, payé 600 fr. à Rossini : chanté par Bianchi, Todran (Pietro), Mmes Malanotte, Manfredini.

Tancredi marque le commencement de la réforme complète de l'*opera seria* entreprise par Rossini. Là brillaient de l'éclat le plus vif une verve pleine de jeunesse, des chants délicieux, un orchestre bien sonnant, une harmonie souvent défectueuse en ses modulations, mais empreinte d'audace et de nouveauté. Des airs trop nombreux rendaient languissante la tragédie lyrique, l'auteur de *Tancredi* sut adroitement supprimer une partie de ces monologues obligés, et leur substituer des ensembles, dont le mouvement s'accordait à merveille avec la vivacité de l'action dramatique. La voix de basse ne se montre pourtant que dans un coin du tableau; nous la verrons s'avancer par degrés,

suivre sa conquête, et finir par s'emparer tout à fait de la scène tragique, dont elle était rigoureusement exclue autrefois. Le *crescendo* prolongé du finale de *Tancredi* n'est pas sans rapports avec celui de *il Rè Teodoro* de Paisiello : le trait d'orchestre principal est le même. Une belle phrase d'*Agnese*, de Paër, est reproduite dans le duo *Ah! se de mali miei*, sur ces paroles *Palesa almen chi sei*. Le trait d'orchestre et l'ensemble vocal du dernier duo, commençant l'*allegro* en *mi bémol*, trait magnifique de charme et d'animation, *Ah! crudel tu sei*, appartient à la *Soffonisba* du même Paër.

Venise entière chantait les airs de *Tancredi*, des sérénades empruntées à cet opéra saluaient, suivaient Rossini quand il naviguait sur les lagunes. Au tribunal, le président imposa plus d'une fois silence à l'auditoire fredonnant : *Mi rivedrai, ti rivedrò*. Peu de jours après ce triomphe, je rencontrai la célèbre cavatine sur le carnet d'un dilettante voyageur, M. Barny d'Amiens ; et *Di tuoi bei rai*, avec son *si bémol* incisif me fit ouvrir les yeux, frappa vivement mon oreille. Je n'avais pas encore vu la moindre phrase de Rossini.

— Je croyais qu'après avoir entendu mon opéra, les Vénitiens me traiteraient de fou, disait Rossini ; point du tout, ils se sont montrés plus fous que moi. »

Cenerentola, Étienne et Ferretti, Rossini ; 8 juin 1822. Galli, Pellegrini, Bordogni, début de Mme Bonini.

1823, Mlle Cinti.

1824, 23 avril, début de Mlle Esther Mombelli, qui décide le succès immense de la pièce.

1825, 6 octobre, début de Rubini, qui chante admirablement une cavatine de Raimondi.

1828, Galli, Levasseur, Donzelli, Mlle Sontag, qui chante l'air final en *sol*, une tierce mineure plus haut que le ton de la partition.

1829, 25 décembre, Lablache (Dandini), Mme Malibran.

1831, Nicolini (Ramiro), Mme Caradori.

1832, 4 octobre, Lablache (don Magnifico), Rubini, début de Tamburini, de Mlle Eckerlin.

1835, début de Mme Raimbaux.

1837, début de L. Zamboni.

1848, Lablache, Ronconi, Gardoni, Mlle Alboni.

1853, 15 novembre, Napoleone Rossi, Tamburini, Gardoni, Susini, Mme Alboni, Cambardi.

1855, 9 octobre, Carrion, Everardi, Zucchini, Zucchelli, Mmes Borghi-Mamo, Pozzi, Martini.

Cenerentola, 1817, carnaval. Écrite à Rome pour le théâtre *Valle*. Chantée par de Begnis, Galli (Filippo), Guglielmi (Giacomo), Mmes Giorgi-Righetti et Rossi. De précieux fragments de *la Pietra del Paragone*, du *Turco in Italia*, de *la Gazzetta*, figurent dans *Cenerentola*. Les journalistes de Paris furent invités à prévenir le public au sujet de ces emprunts. La direction redoutait la première exhibition de cette *Cenerentola* si desirée, et que l'on aurait voulu faire succéder immédiatement au *Barbiere di Siviglia*. Comme *la Gazzetta* n'était pas connue des Parisiens, ils n'auraient point signalé *Miei rampolli feminini*, air charmant, qui, dans *la Gazzetta*, portait ces paroles *Una prima ballerina*. Un retard dont la cause était la même, nous priva de *Norma* jusqu'au 8 décembre 1835. Bellini venait de mourir, et ne pouvait plus s'opposer à la mise en scène de cet ouvrage. L'auteur craignait de nuire au succès de son duo des basses de *i Puritani*, en faisant connaître le premier chœur de *Norma*, type de ce duo.

Les théâtres de Rome étant privés de choristes féminins, on reconnaît les opéras écrits pour cette ville à l'absence des voix de femmes dans les chœurs.

Tamburini, prodigieux dans le rôle de Dandini, voix de basse la plus agile que l'on ait jamais entendue, et pourtant sonore et volumineuse. Planches, page 215.

Écrits pour le contralte, les rôles d'Isabella (*Italiana in Algeri*), de Rosina, de Cenerentola, ont été le plus souvent chantés à notre Théâtre-Italien par des sopranes, tels que Mmes Mainvielle-Fodor, Mombelli, Cinti, Sontag, Gassier, etc. Transposition toujours favorable à des rôles brillants qui gouvernent et dominent un opéra.

Il Barbiere di Siviglia, *Cenerentola*, sont les deux chefs-d'œuvre de Rossini dans le genre comique : tout le monde est d'accord sur ce point. Ces deux opéras sont-ils placés sur la même ligne? Doit-on accorder la prééminence à l'un ou à l'autre ? Quel est celui qui mérite la première place? Cette question est souvent présentée, et chaque amateur y répond en consultant l'affection particulière qu'il a pour l'un ou l'autre ouvrage. Un semblable arrêt est motivé suffisamment : un amateur n'est tenu que de manifester ses sentiments ; cela me plaît beaucoup ; mais ceci me plaît bien plus encore; on n'a rien à répondre à cette conclusion. Malheureusement, elle ne décide point la question; et, le nombre des partisans de *Cenerentola* restant égal à celui des enthousiastes du *Barbiere,* ce qui peut se supposer à cause de la beauté soutenue de ces deux opéras, les choses demeurent toujours dans le même état. Essayons de résoudre ce problème important, et préparons nos conclusions par des antécédents qui viennent éclairer la marche de l'affaire, et servir de motif à notre jugement.

Cenerentola a pour elle des raisons qui semblent lui assurer la supériorité : elle est restée pendant cinq ans sur le métier, et la plupart des beaux morceaux qu'elle renferme ont subi l'épreuve de la scène avant de passer dans les rôles de Ramiro, de Magnifico, de Cenerentola, etc. L'air *Miei rampolli*, le duo *Un soave non sò chè*, le chœur des buveurs et la proclamation grotesque du baron de Montefiascone, faisaient partie de *la Pietra del Paragone*, mise en scène à Milan, en 1812. Le superbe sextuor *Quest' è un nodo avvilupato*, la strette ravissante du finale, le duo *Zitto, zitto*, appartenaient au *Turco in Italia*, ainsi que d'autres fragments précieux; la première représentation du *Turco* eut lieu à Milan, en 1814. L'air de Ramiro est évidemment pris dans le trio d'*Otello : Ah! vieni, nel tuo sangue*, et même dans la première cavatine de cet ouvrage. *Otello* parut en 1816 à Naples. Je ne parlerai point de la ressemblance que l'on trouve entre la fin de l'air *Miei rampolli* et la péroraison de l'introduction du *Barbiere*, puisque le même trait se rencontre dans les deux opéras que je me propose de comparer.

Lorsqu'un auteur est assez heureux pour qu'il lui soit permis de joindre aux inspirations du moment les belles choses qu'il a répandues dans plusieurs ouvrages anciens, éprouvés, il en tire un grand avantage. Cette licence a fait la fortune des opéras français de Gluck. On peut toujours compter sur le talent; il est sans cesse là pour mettre en œuvre la matière que lui fournit le génie; mais on ne saurait commander à l'inspiration. *Cenerentola* parut pour la première fois, à Rome, au théâtre *Valle*, pendant le carnaval de 1817; elle s'y montra parée des riches dépouilles de quatre partitions, et le musicien fut assez bien inspiré pour ne rien placer dans son nouvel œuvre qui ne fût digne des emprunts faits aux autres.

Il Barbiere di Siviglia fut écrit à Rome, en 1816. L'auteur le composa d'un seul jet en un mois. Cette riche partition ne renferme qu'un morceau qui n'ait pas été trouvé pour elle : c'est l'ouverture, qui d'abord figurait en tête d'*Elisabetta*, et la jolie phrase, *Ecco ridente il cielo*, prise dans *Aureliano in Palmira*. Cette circonstance établit de grandes probabilités en faveur de *Cenerentola :* il paraît difficile que les inspirations obtenues pendant cinq ans, et choisies par l'homme même pour en former un faisceau, puissent trouver une rivalité redoutable dans un ouvrage conçu, mis en œuvre en si peu de temps. Je ferai remarquer en passant que Rossini composa *Torvaldo, la Gazzetta, Otello* pendant cette même année 1816.

Examinons maintenant en détail *il Barbiere* et *Cenerentola;* comparons avec son corrélatif chaque morceau, je n'aurai pas besoin de marquer le rang que l'une ou l'autre doivent tenir. Il est inutile de dire que les emprunts faits aux anciennes partitions restent et demeurent acquis aux nouvelles. Il ne faut consulter pour cela que la volonté de l'auteur et la date des représentations. Ainsi *Elisabetta* est de 1815, *il Barbiere* est venu, quatre mois après, s'emparer de l'ouverture dont elle était précédée. Les aînés ont tort à l'Opéra, pays où les conquêtes appartiennent au dernier occupant. Telle est la loi; ce n'est pas la plus bizarre de celles qui régissent l'empire des cavatines.

L'ouverture de *Cenerentola* est agréable et légère, mais vaut-

elle celle d'*il Barbiere?* Tout le monde est d'accord sur ce point et donne la préférence à cette dernière. L'introduction est charmante dans l'un et l'autre opéra; celle d'*il Barbiere* est plus riche en mélodies, en contrastes; l'air d'Almaviva qui s'y trouve encadré doit faire pencher la balance de son coté. Trois airs de basse, un de contralte viennent s'opposer aux quatre airs de basse de *Cenerentola*, un seul de ceux-ci peut disputer la palme. *Miei rampolli* est un bel air bouffe; je ne blamerai point ceux qui le mettront sur la même ligne que *Largo al fattotum*, mais je ne serai pas de leur avis. Bien que le premier soit d'un grand mérite et qu'il doive être cité parmi les chefs-d'œuvre du genre, je pense que l'air d'entrée de Figaro est une création plus originale: on ne saurait mieux annoncer le héros de Beaumarchais.

Les cavatines *Nacque all' affanni* et *Una voce poco fà*, les duos *Un segretto d'importanza*, et *All' idea di quel metallo; Un soave non so chè*, et *Dunque io son* marchent de pair. Je puis en dire autant des deux finales, des deux quintettes, des deux orages. Reste l'air de Ramiro, que je ne saurais mettre en comparaison avec l'air d'Almaviva; d'ailleurs celui-ci fait partie de l'introduction d'*il Barbiere*, nous ne devons pas l'en tirer. J'opposerai donc l'air de Ramiro au duo du Comte et de Bartolo; si l'on doit prononcer entre ces deux morceaux, il me semble que c'est en faveur du duo. L'air de la leçon et le trio ne peuvent balancer le mérite de l'admirable sextuor, composition d'une originalité parfaite. *Il Barbiere* se trouve battu légèrement sur ce point; mais il l'emporte par la vigueur, le coloris, la richesse de ses airs de basse.

Cenerentola est un ouvrage plus riche et plus varié; il renferme plus de matière musicale, pardonnez-moi cette expression: *il Barbiere* a plus d'unité, sa perfection est plus régulière; écrit

en aient chanté le rôle principal? D'un autre coté, l'exécution d'*il Barbiere*, dans sa nouveauté surtout, n'était-elle pas supérieure à l'exécution de *Cenerentola*, qui languissait dans l'obscurité depuis deux ans, lorsque M[lle] Esther Mombelli vint lui donner l'éclat, le *brio*, qu'elle sollicitait en vain? mais je ne considère ici que la valeur intrinsèque des deux opéras.

Molière nous a donné *le Misanthrope* et *Tartufe;* nous devons à Mozart *le Nozze di Figaro* et *Don Giovanni;* à Rossini, *il Barbiere* et *Cenerentola* : choisissez entre ces chefs-d'œuvre, vous ne sauriez avoir tort. Je ne veux point décider la question, je me permetterai seulement de dire que parmi ces belles productions, *le Misanthrope, le Nozze di Figaro, il Barbiere di Siviglia* demandaient autant de génie et présentaient de plus grandes difficultés; il y a donc plus de mérite à les avoir faits.

Mosè in Egitto, Hapdé et Léon Tottola, Rossini; 20 octobre 1822. Levasseur, Garcia, Bordogni, début de Zucchelli (Faraone), M[mes] Pasta, Cinti. 1824.

1832, 6 décembre, Tamburini, Rubini, duo merveilleux, sans rival pour l'exécution; M[lle] Grisi (Giuditta). Voyez Planches, page 215.

1833, M[lle] Unger.

1855, Angelini, Everardi, Carrion, Rossi, M[mes] Fiorentini, Pozzi, Martini.

Écrit à Naples en 1818; exécuté, sur le théâtre de *San-Carlo,* pendant le carême, par Benedetti, Porto (Matteo), Nozzari, Cicimarra, M[mes] Colbran et Dardanelli. Payé 2,400 fr. à Rossini.

La voix de basse est intronisée enfin dans l'*opera seria;* c'est à Rossini qu'elle doit cet honneur. Les rôles de Faraone, de Mosè, seront bientot suivis de ceux de Polidoro, d'Assur, de Maometto.

Le décorateur et le machiniste avaient représenté le passage de la mer Rouge d'une manière grotesque au point que tout le monde s'en moquait hautement (1). *Mosè* reparut en scène la sai-

(1) Une mer Rouge de 45,000 fr. [illegible] en 1827 à l'Académie royale de

son suivante ; les deux premiers actes furent applaudis comme à l'ordinaire, mais on rit de plus belle au dénouement. La direction s'occupait d'une seconde reprise, lorsque Tottola vint proposer à Rossini de mettre en musique une prière qui devait sauver son troisième acte des transports d'hilarité dont il était salué chaque soir. En deux traits de plume, l'admirable oraison *Dal tuo stellato soglio* est improvisée. On sait que le public l'accueillit avec reconnaissance.

Paisiello ne pouvait travailler s'il n'était couché dans son lit. Ce fut entre deux draps qu'il composa *l'Olimpiade*, *Pirro*, *Nina*, *la Molinara* et cent vingt autres partitions qui charmèrent l'Europe entière. Il faut croire que ce maître si fécond était sur ses pieds quand il fit *Proserpine*. Le drame insipide, la prose de Quinault auraient suffi sans doute pour abattre son génie. Nous voyons pourtant que le stupide et barbare livret de *Guillaume Tell* n'a point refroidi la verve opulente de Rossini.

Sacchini trouvait ses plus belles inspirations quand il avait auprès de lui ses chats et sa maitresse.

Le génie de Gluck restait inactif entre les murs d'une chambre, il lui fallait de l'espace; à lui le grand air et l'ardeur du soleil frappant sur sa tête. Il faisait porter son clavecin au milieu d'une allée ou d'une prairie; c'est là qu'il composait ses chefs-d'œuvre en plein midi. Gluck avait en même temps recours au vin de Champagne, dont le pétillement séducteur lui semblait préférable au murmure des ruisseaux. Ce maître s'est fait peindre trinquant avec sa femme; armés d'un tube de cristal, ils savourent le nectar de Reims de manière à prouver qu'il y avait la plus heureuse conformité de gouts en ce ménage illustre. Chenard, première basse de l'Opéra-Comique, possédait ce tableau, je l'ai vu dans sa galerie en 1824.

Une vaste salle sans meubles, éclairée seulement par la lumière obscure d'une lampe funéraire, tel était le mystérieux grenier où Sarti venait évoquer son génie musical pendant le silence des nuits.

Salieri, croquant sans cesse des sucreries, dont il avait soin de remplir ses poches, Salieri se mettait en route dès le matin

pour aller à la chasse des motifs et des mélodies, qui jamais ne seraient venus le trouver chez lui. Il les poursuivait dans les rues et les promenades les plus fréquentées, les attrapait à la course, les saisissait à la volée, et se hatait de les écrire sur des tablettes, dans la crainte de les voir échapper à sa mémoire peu fidèle. Dès qu'il en avait *fait lever une*, il s'arrêtait pour la fixer sur le papier.

Traetta se plaisait surtout dans les églises à peine éclairées par un reste de jour.

Haydn, sobre et régulier, comme Newton, silencieusement enfermé dans son cabinet de travail, se rasait, se poudrait, pomponnait, mettait du linge blanc, s'habillait de la tête aux pieds; puis, s'asséyant devant une table sur laquelle il y avait du papier soigneusement rayé, des plumes bien taillées, il mettait à son doigt la bague qu'il avait reçue du grand Frédéric, et se mirait dans les diamants de ce bijou, doublement précieux puisqu'il était nécessaire à son imagination : ces préliminaires terminés, il commençait à écrire. Cinq ou six heures s'écoulaient avant qu'il ressentît la moindre fatigue; pas une rature ne venait déparer l'extrême clarté de ses notes, d'ailleurs assez peu lisibles, et que lui-même appelait ses *pattes de mouche*, tant elles étaient grêles et serrées.

Il fallait du bruit à Cimarosa, du bruit au maître qui l'a toujours évité dans ses compositions.

Deux chênes jumeaux admirables, unis par le pied, s'élevaient sur un tertre à l'endroit le plus mystérieux, le plus sombre du parc de Schœnbrunn; Beethoven, qui les avait pris en affection, allait se poster auprès de ces arbres favoris. Sous leur ombre, il avait composé son oratoire du *Christ au Mont-des-Oliviers*; il vint demander de nouvelles inspirations à ces géants de la forêt, en leur apportant le livret de *Léonore*. Cet opéra sublime fut écrit ou du moins inventé sur le même lieu. Certes il serait difficile de trouver dans *le Christ au Mont-des-Oliviers* et *Léonore* des images rappelant ces études que le peintre faisait d'après nature; mais je ne crains pas d'affirmer que le paysage ravissant, orné de tant d'harmonieux détails, qu'il nous a représenté

dans la *Symphonie pastorale*, dans *Adélaïde*, cantate, ne soit un résultat heureux de ses longues rêveries champêtres. On sait que Beethoven changea plus tard le titre de son opéra : *Léonore* devint *Fidelio*.

Avant de prendre la plume, Zingarelli se transportait dans une haute région intellectuelle ; ce maître s'inspirait en lisant les livres saints, et Virgile, Horace, Tacite.

Paër écrivait ses partitions tout en badinant avec ses amis, en faisant de joyeux récits, spirituellement contés et mis en scène, il trouvait encore le loisir de gronder en même temps ses domestiques, de quereller sa femme, ses enfants, et de caresser son chien favori.

Rossini compose n'importe où, sans être assujetti d'aucune manière à telle ou telle condition préparatoire. Le matin ou le soir, seul au milieu d'une foule d'amis, sur le coin d'une table d'auberge ou devant le piano criard d'une troupe de campagne, au sein du vacarme d'une répétition, en se réveillant sur le midi, ou bien avant de se coucher, à deux ou trois heures du matin, après une longue soirée de fatigue ou d'ennui, toujours, à toute heure il est prêt. Pendant une matinée d'hiver, venant d'écrire un duo dans son lit, où il travaillait faute de feu, il laissa tomber sa musique au milieu de la chambre, et, ne voulant pas se lever dans la crainte de prendre froid, il écrivit un autre duo qui ne ressemblait point au premier. J'ai déjà parlé de la promptitude avec laquelle il composa l'air de Figaro.

Anfossi (Marcantonio), s'entourait de chapons rotis, de jambons, de salmis truffés, épicés, dont les émanations aromatisantes chatouillaient, nourrissaient les fibres productives de son cerveau. Il est inutile d'ajouter que d'abondantes libations arrosaient fréquemment le gosier toujours altéré de ce musicien. Comme le sage Epistemon, conseiller de Pantagruel, Anfossi disait : — Il n'est ombre que de cuisine, fumée que de patés, cliquetis que de tasses. » Aussi Marcantonio était moine comme frère Jean des Entommeures.

Christophe Vogel suivait cet exemple en choisissant le cabaret pour son cabinet d'études. C'est aux Porcherons qu'il écrivit ses

partitions de *la Toison d'Or* et de *Démophon*. Le perruquier Desriaux déserta la Courtille pour le cabaret où son précieux musicien avait élu domicile.

Mozart, le grand Mozart n'a-t-il pas conçu les plus beaux morceaux de *Don Juan*, de *la Flûte enchantée* et de son admirable *Requiem*, dans un estaminet, au milieu d'un nuage de fumée, tenant en mains une queue de billard, et

Poussant contre l'ivoire un ivoire arrondi ?

C'est en jouant au billard, dans un café de Prague, que ce maître composa le délicieux quintette du cadenas : *Hm, hm, hm, hm, hm*, de *la Flûte enchantée*.

— Lorsque je me trouve livré tout à fait à moi-même, écrivait Mozart en 1788, lorsque je suis seul, et que j'ai l'ame calme et satisfaite, que, par exemple, je suis en voyage dans une bonne voiture, ou que je me promène à pied après un bon repas, ou que la nuit je me suis couché sans avoir sommeil, c'est alors que les idées me viennent et qu'elles s'offrent en foule à mon esprit. Dire d'où elles viennent et comment elles arrivent, cela me serait impossible ; ce qui est certain, c'est que je ne puis pas les faire venir quand je veux. »

Zingarelli procède à la composition d'un opéra bouffon en lisant la Bible ; Mozart allume sa pipe, se promène autour d'un billard à la clarté bleuâtre d'une cassolette de punch, et trouve son *Lacrymosa* dans une blouse en retirant la bille qu'il vient de bloquer victorieusement. Le *Recordare* n'arrivera qu'après son troisième carambolage, *Confutatis, maledictis* sera produit par un doublet audacieux. Ah ! si j'osais vous conter comme quoi, Gérard retrouva *l'Art chrétien*, lorsqu'il fit son tableau de sainte Thérèse en extase, demandé par Mme de Chateaubriand ! Comme quoi, témoin oculaire, je fis le récit joyeusement coloré de cette aventure, à l'auteur des *Martyrs*, tronant et pérorant dans le salon du *Journal des Débats*, ainsi qu'Argire au milieu des preux de Syracuse. Quel désapointement ! lorsque je découvris à M. de Chateaubriand la source réelle et furieusement profane où Gérard avait puisé l'inspiration, que l'enthousiasme de l'ora-

teur attribuait à saint Cyrille, à Tertullien, à saint Athanase, qui, je vous l'assure, étaient parfaitement étrangers à l'œuvre d'art chrétien dont il s'agit. Si j'osais!... mais non, ce serait m'éloigner de mon sujet éminemment musical : cette excuse doit me suffire.

Après tant de noms de musiciens illustres, oserai-je enregistrer le nom du financier Meyerbeer? pourquoi pas? s'il a fait peu, bien peu, trop peu de frais d'imagination, il s'est du moins exécuté bravement au regard des espèces sonnantes ou non. Lâchant les écluses de son coffre fort, expédiant sous plis les billets de banque, ouvrant sa bourse à qui voulait consentir à lui vendre des réclames de toute dimension et de tout prix, il mérite la reconnaissance des musiciens français pour la manière de procéder qu'il a chez eux importée. D'autres, moins riches mais plus vaillants, auraient conquis, enlevé d'assaut la place l'épée à la main; Philippe, roi de Macédoine, y fait entrer son âne chargé d'or, et s'en empare sans coup férir. Aux financiers musiciens toutes couronnes sont acquises, et leurs défaites prennent *d'abord* les allures d'un triomphe.

— Il y a des célébrités factices auxquelles on travaille toute sa vie, et qui finissent à la mort. Il y a des célébrités réelles qui commencent à la tombe et ne finissent plus. » Mme NECKER.

Medea in Corinto, Mayer; 14 janvier 1823. Giuditta Pasta, simple, séduisante, sublime, superbe Médée. Je n'ai jamais vu cette virtuose aussi complètement belle à tous égards. Cependant la pièce ne tint pas : Rossini tuait tout. 1822, quelle année pour notre Théâtre-Italien!

— Quelle est l'enchanteresse dont la voix pathétique et brillante exécute avec autant de force que d'amabilité les jeunes compositions de Rossini et les chants simples et grandioses de l'ancienne école? Qui revêt la cuirasse des preux et la parure élégante des reines pour nous offrir, tour à tour, les graces de l'amante d'Otello et la fierté chevaleresque du héros de Syracuse? Qui réunit à cet éminent degré le talent de virtuose à celui de tragédienne, et sait entrainer par un jeu plein de vigueur, de naturel et de sensibilité ceux qui pourraient résister

à de mélodieux accents? Qui nous fait admirer les dons les plus précieux de la nature soumis aux lois d'un gout sévère, pur, et les charmes d'une belle figure harmonieusement unis aux charmes d'une belle voix? Qui, sur la scène lyrique, exerce un double empire, cause des illusions et des jalousies, fait éprouver à l'ame de nobles jouissances et des tourments délicieux? C'est Mme Pasta. Elle ne fait pas *tout*, comme l'ermite du Mont-Sauvage (1), mais on voudrait la voir partout, et son nom est un attrait irrésistible pour les amateurs de la belle musique dramatique. XXX. *Chronique musicale du* Journal des Débats, 10 septembre 1822.

La Rosa rossa e la Rosa bianca, Mayer, 6 mai 1823; début du ténor Bonoldi.

Elisa e Claudio, Mercadante; Pellegrini, Zucchelli, Bordogni, Mme Pasta; 22 novembre 1823.

En 1822, Tamburini quitta Venise pour aller en Sicile, et resta deux ans à Palerme.

Il existe un singulier usage dans cette ville; le dernier jour de carnaval, le public arrive au théâtre avec des trompettes, des tambours, des cornets, des sonnettes, des crotales, des ceintures garnies de grelots, des casseroles, des poêles, et chacun fait sa partie pendant le spectacle. C'est un bruit, un sabbat infernal, un *tutti*, qui désespérerait les amateurs, s'ils ne savaient s'y résigner. On n'entendrait pas Jupiter tonner comment pourrait-on écouter des chanteurs? la voix formidable de Lablache n'aurait pas triomphé de cette tempête sonnante. Tamburini entre en scène au milieu de cet effroyable vacarme; le public l'accueille avec une salve de son artillerie, dont le chanteur entendait les préludes assourdissants depuis une heure. On jouait *Elisa e Claudio*. Notre virtuose aurait pu s'armer d'un trombone ou d'un ophicléide pour lutter avec avantage contre des antagonistes si dangereux; il eut recours à d'autres moyens pour démonter leurs batteries, et parvint sans peine à éteindre un feu roulant si bien servi.

(1) On représentait alors, à l'Opéra-Comique, *le Solitaire*, mélodrame.

Après avoir soigné l'entrée de leur acteur favori, les Palermitains se reposèrent un instant pour l'entendre et reprendre haleine, afin de saluer sa première cadence par un nouveau tonnerre d'applaudissements. Tamburini, voyant que c'était un jour de licence et qu'il fallait se signaler par quelque folie, imagina d'exécuter sa partie de basse en voix de femme. Cette riposte à l'attaque parut spirituelle. Le faucet de Tamburini est d'une étonnante pureté, d'un timbre très flatteur, d'une agilité supérieure encore à celle qu'il montre dans sa voix naturelle. Le public désarmé posa tous ses instruments de dommage avec précaution et prêta l'oreille aux nouveaux accents du *basso-cantante*. La plaisanterie avait réussi parfaitement, on la trouvait de bon gout; Tamburini continua jusqu'à la fin du premier duo et fut écouté avec la même attention, le même intérêt. L'assemblée avait bien voulu faire cette concession au chanteur qu'elle affectionnait et qui venait d'accepter le défi, de relever le gant, comme un champion qui sait se servir de toutes les armes avec une égale adresse. Mais les autres acteurs n'avaient aucun droit à la même indulgence, et le charivari recommença de plus belle quand la jolie Mme Lipparini, qui représentait Élisa, parut. L'infortunée cantatrice s'imagina que c'était une insulte personnelle qu'on lui adressait; elle en fut si profondément affligée qu'elle ne put chanter une seule note et tomba sans connaissance. On l'emporte dans sa loge, elle ne reprend ses sens que pour exhaler sa colère contre l'insolence des Palermitains; et, ne voulant plus reparaître de la soirée, elle se déshabille et s'en va.

Tamburini, rentré dans la coulisse, apprend que Mme Lipparini médite des projets de retraite; l'absence de cette *prima donna* va mettre le directeur dans l'impossibilité de continuer la pièce à peine commencée. Le public mécontent brisera tout; il faut prévenir une attaque bien plus redoutable que celle des sonnettes et des poêlons. Tamburini court à la loge de Mme Lipparini pour la ramener en scène; mais, hélas! c'était trop tard; elle avait décampé, laissant sur le parquet sa dépouille théâtrale. Tamburini fut aussi désappointé que le malheureux Pyrame

quand il trouva le voile de sa bien-aimée Thisbé. Le *basso-cantante* recule de surprise devant ce harnais féminin en désordre groupé; il s'arrête pourtant; et, laissant tomber ses bras, croisant ses mains, baissant la tête, il se livre à des réflexions philosophiques sur les vicissitudes des choses d'ici-bas. Lorsqu'un cri général, parti de la salle, un véritable hourra, l'avertit que le public demande la *prima donna*, et les voix sonores des avertisseurs lui servent d'écho, répétant dans les corridors : *La prima donna !* Tamburini, sans sortir de son abattement, redit aussi, mais d'un ton sépulcral : *La prima donna !* Un long soupir s'échappe ensuite de ses poumons comprimés par la douleur.

— *La prima donna!!!* crie-t-on avec une vigueur menaçante.

— Les enragés il n'en démordront pas; ils crêveraient tous sur place plutôt que de lacher prise. Ah! vous voulez absolument *la prima donna;* je vais vous satisfaire, vous servir peut-être mieux que vous ne pensez, vous en donner une de ma façon, et telle que Benelli, Belcredi, Rambaldi, Texier, et tous les enroleurs de comédiens chantants ne pourraient vous fournir sa pareille. »

L'idée la plus folle vient à l'instant dissiper les nuages que la tristesse avait jetés sur le front du joyeux Dandini, du sémillant Figaro; Tamburini quitte l'air dolent de père noble, que la disparition de Mme Lipparini lui avait fait prendre. Il relève pièce à pièce la défroque de cette virtuose, met habit bas, passe la robe avec prestesse, au risque de la fendre; les entournures résistent, un coup d'épaule les fait céder; ses manchettes figurent admirablement au bout des gigots de satin; employant tour à tour la vigueur et l'adresse, il parvient à loger son individu, tant soit peu renforcé, dans le fourreau que la cantatrice venait de quitter. Vous pensez bien qu'il ne songe pas à l'agrafer par derrière; ce n'est qu'à cette condition qu'il pouvait se maintenir dans le vêtement féminin. Deux serviettes pelotonnées sont placées sur la région pectorale; la veste brodée du comte lui sert de guimpe; il campe bravement sur sa perruque à la brigadière le chapeau de satin d'Élisa, se place devant la glace pour ajuster

son voile avec coquetterie, et le voilà courant dans les corridors pour se rendre aux desirs impatients du public. Sa robe ne le génait en aucune manière; elle n'arrivait qu'à mi-jambe, et laissait voir un mollet robuste que le bas de soie dessinait à merveille, un soulier à boucle qui chaussait le plus grand pied qu'une *prima donna* eût montré jamais aux admirateurs de ses perfections.

L'assemblée carillonnait de toutes ses forces en attendant Élisa qui s'obstinait à ne pas revenir. L'orchestre avait recommencé dix fois la ritournelle de la cavatine; les plus turbulents se levaient déjà pour escalader le théâtre, lorsque Tamburini parut de la sorte affublé. Je ne chercherai point à décrire l'explosion de bravos, d'applaudissements, d'éclats de rire, de trépignements, la sonnerie, les fanfares, l'orage, la tempête, le hourra, le charivari, le tocsin, les cris, les hurlements de plaisir qui dans ce moment éclatèrent; c'était à faire écrouler la salle, à faire sauter le plafond. Lorsque la *prima donna* eut témoigné par ses révérences, ses regards reconnaissants levés au ciel ou dirigés sur les spectateurs, tandis que sa main se posait sur son cœur avec une expression charmante, et que l'autre main essuyait des larmes d'attendrissement; quand elle eut montré combien elle était touchée de cet accueil flatteur, et jusque-là sans exemple, elle chanta sa cavatine, et la chanta dans la perfection, sans charge, celle du costume suffisait pour mettre le public en belle humeur. Tamburini, prenant la voix de femme, fut infiniment supérieur à son chef d'emploi la *prima donna assoluta*. Nouveaux transports de fanatisme, de délire; mais ces transports manifestaient une admiration franche, un plaisir réel causé par la folie spirituelle et piquante que le plus beau talent venait de justifier.

Tant qu'il n'y eut que des airs à chanter, Tamburini se tira d'affaire sans difficulté. Puisque Élisa s'exprimait en voix de faucet, le comte devait reprendre sa basse, organe des pères nobles. Le virtuose marquait ainsi la différence qui caractérisait les deux rôles que des circonstances impérieuses l'avaient forcé d'accepter; il pouvait cumuler aisément. Mais le duo du comte

avec Élisa s'approchait, le public était fort intrigué, craignant que Tamburini ne reculât devant cet obstacle. Point du tout, il chanta les deux parties, la basse répondit au soprane avec une exactitude parfaite. L'acteur avait même le soin de se doubler en passant à droite, à gauche, selon qu'il parlait pour le beau-père ou pour la bru, comme Sosie quand il fait la conversation avec sa lanterne, comme Arlequin tout seul quand il devise avec Colombine. Ce tour de force vint couronner l'œuvre, on écouta l'opéra d'un bout à l'autre avec autant d'intérêt que de plaisir, et le charivari ne se fit entendre qu'à la fin pour célébrer le triomphe de Tamburini, et non pour prendre une revanche du silence que l'adroit comédien, l'habile chanteur lui avait imposé. Ce virtuose fut appelé sur la scène douze ou quinze fois à la fin de l'opéra. Ce n'est pas tout; on le pria de figurer dans le ballet; il recueillit de nouveaux applaudissements en exécutant un pas de quatre avec Taglioni, Mme Taglioni et Mlle Rinaldini.

Ricciardo e Zoraide, Berio, Rossini; 25 mai 1824. Levasseur, Bordogni, début de Mari (Agorante), Mmes Mombelli, Mori. 1827, Mme Pisaroni. 1830, 23 octobre, pour le début de Davide et de Mme Tadolini.

Écrit à Naples (automne de 1818), pour le théâtre *San-Carlo;* exécuté par Benedetti, Nozzari, Davide, Cicimara, Mmes Pisaroni, Colbran.

La Donna del Lago, Tottola (Léon), Rossini; 7 septembre 1824, Levasseur, Mari, Bordogni, Mmes Mombelli, Amigo, début de Mlle Schiassetti (Malcolm).

1825, Rubini, Mme Schütz; Rubini chante la cavatine d'*Ermione.*

1826, Mlle Sontag.

1828, Mmes Pisaroni, Sontag.

1834, Tamburini, Rubini, Mlles Unger, Grisi. Mlle Unger termine ses représentations le 31 mars 1834, par *la Donna del Lago*, c'est le Malcom qui a le mieux enlevé l'*allegro* final de la belle scène *Ah! si pera.*

1841, Mmes Garcia-Viardot, Grisi.

1848, Coletti, Mario, Gardoni, Mlles Alboni, Grisi.

1854, Mario, Dalle Aste, Graziani, Cazaboni, Mmes Alboni, de Luigi, Judith Elena.

C'est un des ouvrages que les Parisiens ont eu plus le de peine à comprendre.

Écrit à Naples (automne de 1819), pour le théâtre *San-Carlo;* exécuté par Benedetti, Nozzari, Davide, Mmes Pisaroni, Colbran. Chute complète le 4 octobre, succès immense le lendemain.

—Le duo, le quatuor de *Marino Faliero*, introduits dans *la Donna del Lago*, y produisent un effet merveilleux. Ils ont été dits avec un éclat, une vigueur d'exécution étonnantes. Mlle Sontag affronte avec confiance toutes les difficultés de ce magnifique duo, dont les mélodies arrivent aux cordes les plus élevées du soprane, telles que le *la*, le *si*, l'*ut dièse*, attaqués et soutenus avec autant d'audace que de justesse.

» Mme Pisaroni excite sans cesse le même enthousiasme dans l'air : *Ah! si pera;* la manière dont elle remplit la scène, son jeu expressif, animé, sa péroraison enlevée avec une chaleur entraînante, portent le plus grand intérêt sur cette partie de l'opéra. L'*allegro* de cet air est toujours redemandé. La première cavatine : *Elena, tu che chiamo*, fait maintenant une impression plus vive sur l'auditoire. Les beautés d'exécution que la virtuose y fait admirer disposent le public à pardonner les inflexions nasales que la disposition de la mélodie et l'accent de Mme Pisaroni laissent trop à découvert. Pacchiarotti, l'un des plus illustres maîtres de l'école italienne, chantait du nez, et ce défaut ne l'empêchait point de plaire sur la scène et de ravir son auditoire. Je demandais l'autre jour au neveu de Cimarosa s'il était vrai que Pacchiarotti, chanteur d'une si rare habileté, ne se fût pas rendu maître de son organe au point de corriger cette imperfection. Il me dit : — Non, il a toujours chanté comme les capucins, mais on s'accoutumait à ce défaut que son talent faisait oublier dès la dixième mesure : *Quel bel naso! quel naso benedetto, faceva piangere!* »

» Galli nasillait en disant le premier morceau d'un opéra.—Voilà un nez qui possède une belle voix, » s'écria jadis un amateur facétieux en applaudissant Larrivée, baryton de notre Académie royale de Musique. XXX, *Journal des Débats*, 13 aout 1827.

Ces noms de *San-Carlo*. *San-Benedetto*. *San-Moisè*. *San-*

les salles de spectacles prenaient le nom de la paroisse sur laquelle on les construisait. Bien mieux ! le théâtre de *la Scala* a conservé le nom de l'église qu'il a remplacée.

Il Viaggio à Reims, ossia l'Albergo del Giglio d'Oro, Balocchi, Rossini ; 19 juin 1825 ; Levasseur, Zucchelli, Pellegrini, Graziani, Auletta, Donzelli, Bordogni, Scudo, Mmes Schiassetti, Pasta, Mombelli, Cinti, Amigo, Dotti, Rossi. Quel front de bataille ! Opéra de circonstance et chef-d'œuvre, écrit à Paris lors du sacre de Charles X. La musique charmante de cette partition fut adaptée par son auteur, trois ans après, au *Comte Ory*, nouveau livret de MM. Scribe et Delestre-Poirson, avec des additions infiniment précieuses. Voyez *l'Académie impériale de Musique*, tome II, page 209.

A la première représentation de *il Viaggio a Reims*, le roi Charles X, que l'on fêtait musicalement de la manière la plus brillante et la plus somptueuse, ne s'amusait pas du tout. Siégeant aux premières loges de face, entre les duchesses d'Angoulême et de Berri, Sa Majesté prenait son plaisir en patience, et, comme Didon, sur le bucher, levait au ciel les yeux, cherchait la lumière du gaz, et gémissait de l'avoir trouvée. Sa pantomime expressive témoignait de l'ennui royal qu'elle éprouvait. Le monarque se penche vers la duchesse de Berri, je vois qu'il lui demande si la corvée est encore loin de son terme. Sans proférer un seul mot, la princesse répondit en montrant le livret qu'elle tenait ouvert. Un tiers était expédié, deux tiers restaient encore à dévorer ; il fallait boire la médecine en trois verres ! *Oh ! che noja ! che sciagura !* Le gémissement que je vis exhaler, les angoisses que peignait la figure du chef de l'État, me firent penser que la toute-puissance avait aussi de rudes tourments à souffrir ; nos poètes disent avec raison que l'oreiller des rois est rembourré de noyaux de pêches.

Il Crociato in Egitto, Rossi (Gaetano), Meyerbeer ; 22 sep-

luti (sopraniste), Mmes Méric-Lalande, Lorenzani. Le compositeur y met à profit les grandes ressources que lui offraient la voix et le talent de Mme Méric-Lalande, pour l'exécution d'un rondeau vanté par les journaux italiens. *Il maestro ha voluto mettere a prova tutta la bravura di questa esimia cantante.* Voyez *l'Académie impériale de Musique*, tome II, page 177.

Mme Pasta chante à ravir le rôle d'Armando, écrit pour Velluti.

Promenant ses ennuis, ses millions et son impuissance dans l'Europe, M. Meyerbeer est allé dernièrement (1856) à Venise pour tâcher d'y réchauffer la cendre glacée du *Crociato*. Hadji plein de ferveur, animé d'un beau zèle, n'aurait-il pas dû porter ses pas jusqu'à Turin ? C'était accomplir dignement son pèlerinage au tombeau du *Prophète*, enterré dans cette ville aux sons d'un rire homérique, immense, prodigieux, tel enfin que jamais *opera buffonissima* n'en fit éclater de pareil. Si le musicien financier avait présidé l'assemblée, il aurait pu dire, comme l'Alceste de Molière :

> Par la sangbleu ! messieurs, je ne croyais pas être
> Si plaisant que je suis.

Pour modérer un peu la gaieté bruyante et moqueuse des Turinois, la *prima donna* fit exécuter d'énormes coupures dans la partition. Le public rit un peu moins. On supprima l'ouvrage entier, et ces préliminaires de paix, acceptés avec reconnaissance, prévinrent des hostilités plus sérieuses.

— On peut donc traduire en italien des opéras français? — Oui sans doute, quand ils sont fabriqués sur un certain modèle. Il importe fort peu de réciter des vers ou de la prose, s'il n'y a rien à chanter. Quand le laid est porté jusqu'à ses dernières limites, il est impossible d'aller plus avant et de tenter le moindre *crescendo*. Quasimodo, faisant des grimaces, cherchait en vain à s'enlaidir.

Semiramide, Roy, Voltaire et Rossi, Rossini; 8 décembre 1825; Galli, Profeti, Bordogni, Mmes Schiassetti, [illegible]

supérieur de paraître en scène lorsqu'elle n'était pas remise d'une grave indisposition, la fatigue éprouvée pendant la représentation, causèrent ou du moins préparèrent la ruine de sa voix admirable.

1826, 8 octobre, début de Mlle Cesari-Cantarelli (Arsace).

1827, 26 mai, Mlle Blasis ; superbe début de Mme Pisaroni.

1829, 2 octobre, Mmes Pisaroni, Sontag, excellent ! Début d'Inchindi (Assur).

1831, Mme Méric-Lalande; Mme Malibran, qui déjà s'était signalée dans le rôle de Semiramide, prend celui d'Arsace, et ne réussit pas moins. De toutes nos Sémiramis, c'est Mme Lalande qui a le mieux conduit et fait éclater la phrase immense et foudroyante : *Trema il tempio.*

1832, mai, Lablache, Mme Mélas.

1832, 16 septembre, début de Mlle Grisi (Giulia), Mlle Eckerlin, Tamburini chante à ravir la partie d'Assur. Superbe, brillante et solide Sémiramis, Giulia Grisi trône pendant seize ans à notre Babylone, de 1832 à 1849. Aussi ne verrons-nous débuter que des Arsace pendant ce règne prolongé.

1834, début de Mlle Brambilla (Marietta).

1842, 11 octobre, début de Mme Garcia-Viardot.

1847, 2 décembre, Mlle Alboni.

1850, Fortini, Belletti, Pardini, Gentile, Mmes Barbieri-Nini, Ida Bertrand.

1853, Mlle Sophie Cruvelli.

1854, Gassier, Lucchesi, Florenza, Mmes Bosio, Borghi-Mamo.

1856, Lucchesi, Everardi, Mmes Grisi, Borghi-Mamo.

Semiramide écrite à Venise (carnaval de 1823) pour le théâtre de *la Fenice;* chantée par Galli, L. Mariani, Sinclair, ténor anglais, Mmes Mariani (Rosa), Colbran-Rossini. Dernier rôle capital écrit pour le contralte. La partition de *Semiramide* fut payée 12,000 fr. à Rossini ; c'est son dernier opéra composé pour l'Italie.

A la première représentation, toute la première partie de l'air

soit d'un beau caractère, et d'une ressemblance un peu trop fraternelle avec l'air admirable que Fernando chante dans *la Gazza ladra*. Rossini, qui l'avait prévu, termina la scène tragique d'Assur par cet *allegramente* vocalisé, dans lequel la petite flûte se plaît à siffler le parterre vénitien.

Dédaignant le rôle d'Arsace, Mme Pasta prétendait avec raison à celui de Sémiramis, que la direction de notre Théâtre-Italien avait offert précédemment à Mme Mainvielle-Fodor. L'une et l'autre de ces virtuoses avait en mains un acte en forme probante. Elles écrivirent des lettres que j'insérai dans la chronique musicale du *Journal des Débats* du 1er octobre 1825, en ajoutant ce qui suit :

— On parle depuis plus d'un an de mettre en scène la *Semiramide* de M. Rossini, et l'on s'attendait que Mme Pasta remplirait le rôle principal, celui qui donne le nom à cet opéra. Soit que l'administration en eût fait à cette époque la distribution solennelle, ou que le public, guidé par le sentiment des convenances, eût prévu la décision de l'auteur et de la direction, tout le monde s'accordait pour élire Mme Pasta reine des Syriens, et pour l'élever sur le trône de Babylone. La virtuose qui représente avec autant de grace que de noblesse la sensible Desdémone et la fière Médée, était appelée à remplir le rôle de la mère de Ninias. *Semiramide* et Mme Pasta étaient deux noms inséparables; mais cette déité fantasque, cette compagne de l'Amour, aveugle comme lui, qui brise le sceptre dans la main des rois, qui renverse les empires, la Fortune enfin, puisqu'il faut la nommer, ou plutôt l'administration de Louvois, a privé Mme Pasta de son trône. Cette administration a offert à Mme Fodor un engagement de *prima donna*, avec le choix exclusif des rôles, sans faire la moindre réserve à l'égard des pièces dont la distribution était en quelque sorte arrêtée.

» Mme Mainvielle-Fodor (1) ignorait ces dispositions; elle ignorait même que l'on eût sérieusement le projet de rapetisser le grand opéra de *Semiramide* pour l'introduire sur notre petit Théâtre-Italien. Cette illustre cantatrice était alors à Vienne; ainsi qu'à Naples, elle y avait

(1) Des cris de colère, d'indignation, s'élevèrent quand on apprit que cette virtuose, soprane sans rival, devait toucher 40,000 fr. pour chanter pendant une année entière à notre Opéra-Italien. 40,000 francs! C'était monstrueux alors! Que les temps sont changés!

remporté la victoire la plus éclatante dans le rôle de *Semiramide*; celui d'*Elisabetta* avait augmenté nos regrets en signalant son départ de Paris. Ces deux rôles devaient être préférés : ils furent choisis pour la rentrée triomphale de notre *prima donna*, comme plus convenables pour nous faire apprécier ses nouveaux progrès dans l'art du chant et de nouvelles ressources dans ses moyens d'exécution, que le beau ciel de l'Italie et le meilleur état de sa santé pouvaient lui faire acquérir. Les droits de Mme Fodor sont incontestables : ils se fondent sur un acte authentique, consenti avec toute la franchise d'une artiste, et dont elle n'a point sollicité les avantages. On offrait, elle acceptait.

» En réunissant deux virtuoses d'un si grand mérite, deux talents aussi diversement, aussi heureusement caractérisés, l'administration de Louvois aurait dû prévenir, éviter tout ce qui pouvait s'opposer à l'harmonie qui doit régner entre ces deux cantatrices. Le départ de Donzelli arrête les représentations d'*Otello* et du *Crociato*, il ne reste à Mme Pasta que *Tancredi, Romeo, Nina*, opéras qui sont à la fin de leur carrière. Il est vrai qu'on lui propose de jouer Arsace dans *Semiramide*, en lui disant, comme de raison, que c'est le plus beau rôle de la pièce. Mme Pasta ne se rend point à ces invitations : les dilettantes gémiront de son absence ; mais ils sauront en apprécier les motifs.

» Le succès de Mme Fodor est certain : depuis longtemps elle desirait consacrer à sa patrie les talents qu'elle a si bien employés dans l'Europe musicale pour soutenir le nom français. Elle a quitté Naples, et lui a légué Mme Méric-Lalande, que notre Gymnase-Dramatique a formée pour le théâtre *San-Carlo*, dernier degré d'élevation où puisse arriver un chanteur. Et nous avons une Académie de Musique! Et..... Mais occupons-nous de la charmante Ninetta ; ce titre d'*Académie royale de Musique* me paraît si drôle, que la force de l'habitude peut seule empêcher de rire, quand on le voit, quand on l'entend prononcer (1).

« Il faut bien se résigner à les entendre séparément nos deux virtuoses, puisque cette administration le veut ainsi. Espérons un avenir plus heureux ! Le plus parfait accord réunira sans doute deux talents superbes, que la rivalité ne saurait diviser : il est assez de couronnes pour tant de victoires ; ce premier début passé, de petites concessions

---

(1) On l'a troqué depuis un an contre celui de *Théâtre impérial de l'Opéra. Ce que j'ai dit, on l'a fait; ce que je dis aujourd'hui, vous le ferez demain.* Tel était le refrain de XXX dans le *Journal des Débats*.

mutuelles viendront doubler nos plaisirs, et nous offrir en même temps les virtuoses qui tour à tour nous avaient charmés.

— Les détails intérieurs d'administration devraient être ignorés » du public, » dit M. l'administrateur de l'Académie royale de Musique et du Théâtre-Italien, qui, certes, a bien ses raisons pour cela. Ces détails sont pourtant d'un grand intérêt pour le public, et l'empressement qu'il met à les recueillir le prouve suffisamment.

— L'article ajouté sur l'engagement de Mme Pasta a été inexacte- » ment copié : il n'est pas dit que l'opéra de *la Sémiramis* a été » *réservé,* mais il est dit qu'il a été *promis* : c'est ce que porte l'acte » signé par Mme Pasta, et déposé aux archives de l'administration. »

— Je ne doute pas de la vérité des faits énoncés dans la lettre de M. Duplantys. Il a sous la main les archives de l'administration qu'il a pu compulser à son aise. Mais comment se fait-il que l'engagement remis à Mme Pasta, que ce titre qu'elle peut produire devant les tribunaux, porte en toute lettres, et de la main de M. Duplantys, ce mot *réservé,* d'une si grande importance, puisque lui seul! fait l'objet de la contestation? M. Duplantys a parfaitement raison de dire que l'engagement de Mme Pasta a été *inexactement copié;* mais à qui la faute ?

— Je me résume; les deux cantatrices ont raison de faire valoir leurs droits respectifs; ces droits de part et d'autre sont fondés. L'administration seule de Louvois a tort. Au reste, j'ai pour chacune de ces dames la même estime et la même admiration; ce qui me rend en quelque sorte indifférent pour le jugement à intervenir. Cependant ce mot *réservé* ne devrait-il pas expliquer bien des choses ?

» Dans toutes ces contestations, on ne parle point de ce que fait M. Rossini, directeur du Théâtre-Italien. Je crois qu'il y reste tout à fait étranger. En effet peut-on exiger qu'un homme de génie se mêle de semblables misères ? XXX.

Le bonhomme Duplantys venait de quitter la direction d'un *dépot de mendiants,* lorsque M. le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld l'investit des fonctions d'administrateur de l'Académie royale de Musique et du Théâtre-Italien. Échange burlesque au dernier point, prodige de stupidité que je n'oserais admettre, si *l'Académie impériale de Musique,* tome II, page 189, ne me le montrait estampé.

Pitoyable de sa nature, Duplantys admettait facilement les bons pauvres qui venaient frapper à la porte de son hospice. Il

leur donnait un numéro, sans trop s'inquiéter de la rédaction de leur acte d'enrôlement. Vous le chargez de former une compagnie de chanteurs, et le bonhomme les reçoit avec la même charité chrétienne et la même incurie. Deux truands portant le n° 1 n'en étaient pas moins bien traités. Ayant écuelle au réfectoire, ils recevaient leur fourniment comme les autres : égalité parfaite de droits, de qualité. Mais deux cantatrices, Dieu vivant! deux cantatrices! les camper sur le même trône ou sur le même escabeau; les faire rouler côte à côte sur le même rail, c'est vouloir greffer l'eau sur le feu, réunir tout ce que la nature en ses éléments offre de plus incompatible. *Le mie convenienze, corpo di Bacco! le mie convenienze!* Ces mots depuis trois siècles ont fait le tourment, le malheur des Barbaja de toutes les époques. Le *genus irritabile vatum* est un agneau doux et timide, si vous le comparez au peuple fougueux, indomptable des *prime donne*, des ténors, des barytons, des basses, et surtout des sopranistes, quand vivaient! des sopranistes, animaux amphibies, disparus de l'horizon musical, et qu'on ne trouve plus qu'à l'état de fossiles.

Par une fortune que l'Europe entière nous envie, le premier musicien du monde, Rossini vient siéger à notre Théâtre-Italien pour le diriger. Mais ce directeur, à nul autre second, doit être mis à la lisière, doit être gouverné par un chef qui venait de régir un troupeau de mendiants; lequel frère hospitalier, recevait des ordres de M. le vicomte de La Rochefoucauld, directeur des Beaux-Arts, sous la tutelle du ministre, son père, M. le duc de Doudeauville! Quel état-major! quel trio planait au-dessus du modeste sous-lieutenant Rossini! Le malin officier ne leur faisait-il pas chanter *in petto, a mezzo tuono*, le canon drôlatique de Cimarosa? canon à trois sujets!

Et l'on est surpris que l'opéra français n'existe point encore! —Tant qu'il y aura des auteurs, la *coumédie* ne pourra pas marcher » disait Camerani semainier perpétuel de l'Opéra-Comique. Tant qu'il y aura des ballérines et des figurantes, des cantatrices et des choristes à notre Académie, on s'arrêtera beaucoup trop aux bagatelles, pluriel ou singulier. Un lupanar d'élite, brévelé

sans garantie du gouvernement, il est vrai, mais un lupanar décent, voilà ce qu'on desirait, ce qu'on obtenait à force de soins, de peines et d'argent, tel est le monument que l'on élevait à la musique française. Cela coutait si peu !

L'Académie royale de Musique, ne recevait que 950,000 fr. de subvention par an, il est bien naturel que le total de ses dettes, contractées pendant l'administration de M. le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, s'élevât, en 1830, à 1,200,000 fr. Certes, il ne volait pas, merveille que je suis heureux de signaler. Franc et loyal gentilhomme, il ne trompa jamais personne, et cette qualité, parmi tant d'autres le rendait confiant et facile à tromper.

Le personnel de l'administration avait été changé trente-cinq fois en trente-deux ans. Notre Académie ne connaissait pas d'autre moyen pour donner du nouveau.

Le 12 janvier 1828, Mme Malibran parait à l'Académie royale de Musique dans une représentation que l'Opéra-Italien donnait au bénéfice de Galli dans cette grande salle. *Semiramide*, la dernière scène de *Romeo and Juliet*, tragédie anglaise, et le premier acte du *Barbiere di Siviglia*, formaient ce spectacle formidable et d'un attrait si puissant et si varié. Mme Malibran, Mlle Smithson, Mlle Sontag à la fois ! Quel début que celui de la nouvelle Sémiramis ! Quels chandeliers, quels flambeaux, quelles étoiles brillaient à ses cotés ! Quel danger, mais aussi quelle victoire ! Ce n'était plus la petite fille que nous avions encouragée, la Dorliska timide, mais la souveraine de Babylone, tendre, fière, impérieuse, et cachant ses dix-neuf ans sous l'éclat de la majesté royale. Je ne parlerai point des transports d'enthousiasme qui éclatèrent après son premier solo, qu'elle dit avec autant de noblesse que d'élégance ; après cette phrase véhémente et furibonde, *Trema il tempio*, qui fait trembler les cantatrices : elle l'attaqua, la suivit, l'étreignit dans sa voix de fer, la termina d'une manière victorieuse, mais effrayante. Nous craignions tous que la virtuose ne succombât après une explosion qui semblait si fort au-dessus de ses moyens physiques.

Elle fut sur-le-champ engagée à notre Théâtre-Italien et devint *prima donna* du prémier théâtre du monde.

Dès ce moment, sa carrière fut une suite de victoires; elle triompha dans tous les genres, et sur toutes les gammes, sous la cuirasse de Tancredi, et sous le grotesque accoutrement de la vieille Fidalma, dont elle rétablit la partie si cruellement ébréchée par ses devancières. Après avoir chanté le rôle de Sémiramis, on la voyait prendre celui d'Arsace; Desdemona se coiffait du turban d'Otello; après Anna, paraissait Zerlina, et ces deux caractères, d'une couleur si tranchée, étaient rendus à merveille par la même actrice; la même voix chantait alternativement les mélodies aiguës du soprane et les harpèges graves du contralte. Tour à tour naïve et pathétique dans *la Gazza ladra*, malicieuse et spirituelle dans *il Barbiere*, modeste et soumise comme Cendrillon, tirant l'épée avec la noble fierté d'un paladin, tragique et sublime dans *Otello*, luttant d'esprit et de folle bouffonnerie avec Campanone dans *la Prova;* telle était cette Malibran qui semblait avoir épuisé toutes les ressources de son génie dramatique, au moment où la virtuose fit ses adieux à la France. Bellini lui préparait de nouveaux succès en Italie.

Voici comment j'annonçai l'arrivée d'une virtuose éminente :

— La signora Rosamunda Pisaroni, cantatrice d'une immense réputation, digne élève de Marchesi, ayant conservé les traditions de Pacchiarotti, est à Paris depuis quinze jours; elle doit paraître incessamment sur notre scène italienne. Cette virtuose a débuté en 1811, elle était alors agée de dix-huit ans. C'est la merveille de l'Italie, dans l'emploi que les Crescentini, les Velluti viennent de céder aux dames à voix grave. Les avantages physiques de Mme Pisaroni sont loin de répondre à la beauté de sa voix et de son talent. *Ma seduce, ma incanta... sentiremo*, voilà ce que dit le chœur des dilettantes. Ceux que l'on placera le plus mal ne seront peut-être pas les plus malheureux. » XXX, *Journal des Débats* du 13 mai 1827.

Pas jeune, laide à faire peur, mais en revanche mal bâtie, croisant ses mains sur sa figure, quand elle nous chantait des cavatines, afin de cacher une partie de ses grimaces, Mme Pisa-
[illegible] une de

certant avec l'infiniment jolie Sontag, fit reculer d'horreur toute l'assemblée; point du tout. Arsace avait dit : *Eccomi alfin in Babilonia*, et cette phrase était si noblement posée, assurée, ses notes avaient tant de charme et d'ampleur, qu'elle suffit à Mme *Pisaroni* pour s'emparer de la faveur du public. Les cavatines, les duos, les ensembles, tout fut dit avec la même énergie, le même aplomb magistral. C'était encore l'école de Pacchiarotti, la grande école de chant. Faisant sonner trois octaves renfermées entre quatre *ut*, ce contralte nous lança vivement une double gamme descendante, partant de l'*ut* aigu qu'il abandonnait après une longue tenue. L'assistance émerveillée ne songea plus à la figure de la virtuose, aux contrastes de sa voix, tant elle était dominée par la maitrise, la puissance, le charme vainqueur du talent.

Vous voyez maintenant ce qu'il y avait de courtoisie dans l'annonce un peu brutale de XXX.

Mme Pisaroni triompha de nouveau dans *la Donna del Lago*, *Tancredi* et même dans *l'Italiana in Algeri*, dans un rôle de grande coquette! *Oh! che muso!* et c'était elle qui disait ces mots en montrant au doigt Mustafa!

Mme Pisaroni chantait en soprane aigu lors de ses premiers débuts, à Bergame, à Vérone; une longue et sérieuse maladie vint changer, en 1813, le diapason de sa voix. Narbonne, de notre Académie, Galli (Filippo), Pacini, *buffo caricato valentissimo*, devinrent des basses de ténors qu'ils étaient. La même cause produisit les mêmes effets.

Mme Mainvielle-Foder, qui venait de faire sa rentrée à Naples, au petit théâtre *del Fondo* (février 1831), est ramenée dans la salle *San-Carlo* par l'*impresario* Barbaja. C'est là que cette virtuose représente avec le plus brillant succès Desdemona, Semiramide, et plusieurs autres rôles de son emploi dans l'opéra sérieux.

— Le degré de germanisme de *Zelmira* n'est rien en comparaison de la *Semiramide*, donnée à Venise. Il me semble que Rossini a commis une erreur de géographie. Cet opéra, qui à Venise n'évita les sifflets qu'à cause du grand nom de Rossini, eût peut-être semblé

sublime à Kœnisberg, à Berlin. Rossini finira par être plus allemand que Beethoven. » *Vie de Rossini* par M. de Stendhal, page 503.

— *Semiramide,* opéra dans le style allemand, » page 545.

Cette immense bévue n'appartient pas plus à Beyle (Louis-Alexandre-César), de Grenoble, que les analyses critiques et les observations dont il a bourré ses deux petits volumes. En cette *Vie de Rossini*, presque tout est traduit de *Le Rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, de Carpani (Giuseppe). Ce même Beyle avait déjà traduit, et publié sous un autre pseudonyme, celui de Bombet, *Le Haydine, ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, du même Carpani. Singulière manie que celle de voler deux ouvrages à leur auteur pour les imprimer sous des noms supposés! Oter à Carpani ce que l'on donne à Bombet, à Stendhal, sans oser se l'approprier! Beyle n'éprouvait-il pas une jouissance bien douce en lisant les accusations d'impudence et de vol qui tombaient de toutes parts sur Stendhal et sur Bombet?

La musique de *Zelmira*, de *Semiramide*, de *Mosè* même, considérée comme allemande est une facétie de littérateur fort réjouissante. Des journalistes, des biographes parisiens ont émis une semblable opinion à l'égard de *Guillaume Tell*, disant que Rossini s'était fait allemand pour traiter un sujet helvétien. Ceux-ci du moins ont une sorte de raison, plus que suffisante pour des littérateurs. L'action de *Wilhem Tell*, le lieu de la scène, Altorf; les noms des personnages : Stauffacher, Walter Furst, Melchtal, Ulrique, Edwige; l'aspect des décors, des costumes, tous ces accessoires sont si bien allemands que des hommes d'esprit, d'une ignorance parfaite en musique, ont dû penser que la partition de Rossini devait nécessairement être allemande. *Il Turco in Italia*, voilà de la musique italienne, le titre l'annonce.

Le Florentin Cherubini s'est fait allemand, je l'ai plus d'une fois appelé *Kerubenner ;* Sarti naviguait volontiers sur le Rhin; Salieri, sur le Danube, l'un et l'autre se sont plus ou moins germanisés; mais l'auteur de *Mosè*, de *Cenerentola* n'a jamais fait un pas hors des frontières de son pays natal. Bien mieux! s'il

me fallait désigner l'opéra dans lequel Rossini s'est montré le plus franchement, le plus constamment, le plus complètement Italien, je citerais *Semiramide*.

D'où vient que l'on retrouve dans certaines œuvres de Rossini des airs, des duos, ayant déjà figuré dans d'autres opéras de ce maître? Je vous en ai fait connaître la raison. *Ciro in Babilonia, Aureliano in Palmira, Sigismondo, Bianca e Faliero, la Gazzetta*, etc., n'ayant pas eu de succès, l'auteur a conservé de superbes débris de ces naufrages, et les a placés dans ses nouvelles compositions. En faisant de légers emprunts à ses anciens, à ses contemporains, Rossini sauve de l'oubli des fragments précieux. Il suit l'exemple de Molière, qui prenait son bien où il le trouvait, qui savait à propos introduire dans *le Misanthrope* des scènes de son *Garcie de Navarre*.

Zelmira, Du Belloy et Tottola, Rossini; 14 mars 1826, Profeti, Zucchelli, Bordogni, Rubini, Mmes Schiassetti, Pasta. — 1829.

Écrite à Naples (hiver de 1822) pour le théâtre *San-Carlo;* chantée par Benedetti, Ambroggi, Nozzari, Davide, Mmes Cecconi, Colbran.

—Venons à Davide, le Moschelès, le Paganini du chant; comme ces deux virtuoses, il parcourt son instrument dans tous les sens, en prodiguant les merveilles, en se moquant des difficultés. Il conduit sa voix en maître; son audace épouvante, sa réussite inspire l'enthousiasme : c'est un chanteur foudroyant. La voix de son père était plus égale, la sienne est plus hardie et plus variée. Voulez-vous de la force? sa poitrine lui fournit un volume de son capable de dominer l'orchestre le plus formidable. Un instant après, voulez-vous de la grace, de l'amour, de la douceur? il captive l'ame, il enivre, il transporte par l'amabilité de ses tendres accents. Il lutte également avec les basses et les sopranes; sa voix de tête s'élève jusqu'au *sol* sur-aigu; son tour favori c'est de partir des notes les plus graves et d'attaquer par un saut, avec un trille martelé vivement, les notes du soprane. L'*ut* aigu sort de sa poitrine avec un éclat victorieux. Il multiplie les roulades, monte, descend, se joue avec des gammes chromatiques, passe du grave au doux, du plaisant au sévère avec autant de talent que de bonheur. A des qualités aussi précieuses, ajoutez celles qui constituent le bon comédien : une ame une chaleur entrainantes, et l'enthousiasme que ce chanteur

merveilleux produit sur le public de Vienne, sera pleinement justifié.» CARPANI, *Lettre sur la Zelmira de Rossini*; Vienne, juillet 1822.

— Les récitatifs de *Zelmira* sont ce que l'école italienne a produit de plus fort et de plus dramatique en ce genre; leur éloquence égale celle des plus beaux airs, et le spectateur, aussi charmé que surpris les écoute d'un bout à l'autre. L'orchestre soutient ces récitatifs; c'est encore une innovation de Rossini; *Otello*, *Mosé in Egitto* sont écrits d'après le même système. Je ne lui ferai pas l'honneur d'une découverte qui appartient à nos voisins. Quoique l'opéra français soit encore dans la barbarie à l'égard du chant, on peut lui faire quelques emprunts fort précieux. La conquête du récitatif accompagné est de la plus grande importance pour notre *opera seria*, que les Mayer, les Paër, les Rossini ont enfin rendu dramatique. » *Idem, idem.*

La Pastorella feudataria, Vaccaj; Mme Ferlotti. Début de l'auteur à Paris; 21 avril 1827.

Tebaldo ed Isolina, Morlacchi; 31 juillet 1827. Donzelli, Mmes Pisaroni, Marietta Garcia. Début de l'auteur à Paris.

Giulietta e Romeo, Vaccaj; 11 septembre 1827. Levasseur, Bordogni, Profeti, Mmes Blasis, Cesari. Le troisième acte de cette partition est adopté pour être substitué, plus tard, au dénouement des opéras construits sur le même sujet.

La Casa nel Bosco, acte de Niedermeyer. Écrit à Paris, début de l'auteur. 28 juin 1828.

Clari, Halévy; 9 décembre 1828. Zucchelli, Graziani, Donzelli, Profeti, Mmes Malibran (Marietta Garcia), Marinoni, Rossi. Beau succès. Début de l'auteur à ce théâtre.

1830, 24 janvier, reprise de *Clari*.

— M. Halévy, composant pour la scène italienne, a fait un grand pas, et *Clari* ne saurait être comparée aux autres productions de ce jeune maître. Ce progrès subit, il le doit à la faculté de pouvoir tout oser avec d'habiles interprètes; il le doit à la régularité des vers italiens qui font naître les mélodies, les effets de rhythme et ne forcent jamais un compositeur à rejeter de bonnes idées, parce qu'elles ne sauraient s'ajuster sur des paroles barbares et des vers rocailleux. Existe-t-il dans nos opéras un seul morceau du genre *Quest' è un nodo avviluppato*, un chœur naïf et limpide, tel que *Più dolci e placide* de *Tancredi*? non sans doute; ces effets de rhythme, introuvables pour

nos musiciens, se présentent au-devant de ceux qui travaillent sur des vers italiens. Nos compositeurs ne sont pas plus maladroits que les autres, témoin le trio *Deh! silenzio, non parlate*, de *Clari* : donnez-leur des vers mesurés, ils feront de la musique régulière et rhythmée. En voulez-vous une autre preuve? Examinez *Œdipe à Colone*, *la Vestale*, et vous verrez que les Italiens frappent à faux, qu'ils radotent lorsque le radotage de nos faiseurs de livrets les entraine. » XXX, *Journal des Débats* du 5 janvier 1829; deuxième article sur *Clari*.

Pimmaglione, Asioli; fragment exécuté par Mme Malibran; 2 avril 1829.

La subvention accordée au Théâtre-Italien est réduite à 90,000 fr., et M. Laurent, qui le dirige, obtient l'autorisation de conduire ses virtuoses à Londres pendant la saison d'été. Voici quels étaient alors, 1er avril 1829, les encouragements acceptés par la compagnie chantante ;

Mme Malibran, 75,000 fr.; plus une représentation à bénéfice.

Mlle Sontag, 35,000 fr.; plus un bénéfice pour dix mois d'exercices, à Londres comme à Paris.

Mme Pisaroni, 40,000 fr. par an.

Mlle Blasis, 36,000 fr.

Donzelli, 37,000, et M. Laurent a payé 50,000 fr. à Barbaja pour garder ce ténor.

Zucchelli, 26,000 fr.

Bordogni, 25,000 fr.

Zuccoli, 23,000 fr.

Matilde di Sabran, Favart, Hoffman et Ferretti, Rossini; 15 octobre 1829. Santini, Inchindi, Graziani, Donzelli, Mmes Sontag, Speck, Amigo.

1832, Mme Boccabadati.

1854, Mme Bosio, cantatrice admirable.

1856, Mmes Penco, Borghi-Mamo.

Écrite à Rome (1821, carnaval), pour le théâtre d'*Apollo*; chantée par Ambroggi, A. Parlamagni, C. Moncada, G. Fusconi, G. Fioravanti, Mmes Lipparini (Catarina), A. Parlamagni.

Paganini conduit l'orchestre aux premières représentations.

J'ai dit plus d'une fois que les littérateurs français étaient

fort inhabiles dans la fabrication des livrets d'opéras : notre répertoire lyrique atteste chaque jour leur maladresse, et prouve qu'ils ne connaissent pas encore le fin du métier. Il paraît singulier que les Italiens puisent dans une source peu fertile, et choisissent de préférence les pièces d'une nation qui n'a pas la moindre expérience de la scène lyrique. Ceci demande une explication. Certes, je ne reprocherai point à mes compatriotes de manquer de génie dramatique; je m'empresse, au contraire, d'exalter la gloire de notre théâtre, et de proclamer sa supériorité sur tous les théâtres de l'univers. Nos auteurs ont excellé dans bien des genres en travaillant pour la scène; mais comme ils ignorent le mécanisme d'un opéra, la cadence, la mesure, le rhythme des vers, le champ qu'il faut ouvrir au musicien pour qu'il y déploie les ressources de son art, ils ont toujours manqué le but. Ils travaillent au hasard, et le hasard s'obstine à ne pas les favoriser; ils ont fait des opéras charmants, où toutes les situations appellent la musique, où les effets les plus dramatiques, les contrastes les plus heureux se trouvent combinés à ravir. Mais ces opéras, chefs-d'œuvre du genre, ont été portés à la Comédie-Française, au Vaudeville, au Gymnase, aux théâtres du Boulevard : *Il Barbiere di Siviglia, le Nozze di Figaro, la Gazza ladra, Maria di Rohan, la Gioventù d'Enrico V, i Due Forzati, il Falegname di Livonia, la Sonnambula, Lucrezia Borgia, Linda di Chamouni*, et cinquante autres comédies, mélodrames ou vaudevilles que les Italiens nous ont empruntés, ont paru sur leur scène, tels que les auteurs français les avaient composés; tandis que les poètes de l'Italie sont obligés de renverser de fond en comble l'édifice de nos comédies prétendues lyriques pour les transmuter en opéras; témoin *Euphrosine et Coradin*, d'Hoffman; *Cendrillon*, d'Étienne; *les Deux Prisonniers*, etc.

Le drap en pièce vaut bien mieux pour les Italiens qu'un habit mal taillé.

Il est singulier qu'un directeur sollicite le privilège d'un théâtre lyrique pour obtenir le droit de faire parler ses acteurs; parce qu'un grand nombre de ces virtuoses ne peuvent ou ne

savent pas chanter. Aux théâtres du Boulevard, les auteurs jouissent de toute leur liberté, *quid libet audendi;* on ne leur dit pas : — Vous allez employer dix acteurs pour un opéra; faites attention qu'il y en a huit qui ne chantent pas; souvenez-vous que notre public déteste la musique ; faites-nous des morceaux très courts, des chansons, par exemple, afin que nous puissions rattraper bien vite le dialogue, objet principal dans un opéra comique. S'il vous prend la fantaisie d'écrire un sextuor, un finale, songez que je serai là, montre en main, pour le réduire à cinq ou six minutes. »

Aux théâtres de la Gaieté, de l'Ambigu, de la Porte-Saint-Martin, etc., tout le monde doit parler et tout le monde parle; la règle ordinaire des probabilités fait rencontrer un bon nombre de pièces musicales parmi les comédies et les drames; tandis que les entraves imposées aux auteurs détruisent ces mêmes probabilités pour l'Opéra-Comique. C'est le théâtre le plus indigent en livrets d'opéras; les comédies que l'on y joue sont d'autant moins propres à servir le musicien que l'on a pris un soin particulier d'en élaguer tout ce qui pouvait être musical. Feriez-vous d'excellent beurre avec du lait six fois écrémé?

Matilde di Sabran est une centième preuve de ce que je vous dis. Le poète italien s'est vu forcé de composer une autre pièce avec les matériaux fournis par Hoffman, afin de changer en opéra la comédie d'*Euphrosine et Coradin*, calquée sur *les Trois Sultanes* de Favart. Il a d'abord éloigné les deux sœurs, personnages nuisibles, puisqu'elles ne paraissaient que pour se promener et chanter un air, non pas un air chacune, ce serait trop de prodigalité, mais un air chanté par l'une d'elles, air *di baule*, de placage, air amené d'une manière aussi adroite que les couplets du niais et de la vieille dans nos opéras comiques nouveaux. Le prisonnier délivré par Euphrosine, le geolier qui le tient sous clé, sont mis en scène dès le commencement de la pièce, et donnent leur coup de gosier toutes les fois que la musique l'exige. Un troubadour du camp de la Lune se jette au travers des fureurs de Coradin et des atrocités de la comtesse

d'Arles pour égayer le parterre; le musicien a le pouvoir de varier ses couleurs et de mettre des contrastes dans ses images. La pièce n'est pas aussi spirituelle que la comédie d'Hoffman, mais c'est un meilleur livret d'opéra. Euphrosine, cette aimable et séduisante *prima donna* qui s'est exercée sur notre scène lyrique pendant un demi-siècle sans oser y chanter un duo, un air, une chanson; Euphrosine, muette musicale, en prenant, chez les Italiens, le nom de *Matilde* a reçu de Rossini une partie chantante digne d'une héroïne d'opéra. Coradin tout grondeur et tyran qu'il est, chante aussi comme les autres, et voilà comme de braves gens doivent agir et se comporter.

Pourquoi s'obstine-t-on à mettre *di Shabran* sur le livret, la partition et les affiches? *Sabrán* n'est point un mot anglais. La Tour de Sabran, lieu de la scène de l'opéra d'Hoffman et Méhul, de Ferretti et Rossini, la Tour de Sabran est sise depuis une dizaine de siècles dans le département de Vaucluse, entre l'Isle, Apt et Cavaillon; une de mes filles en est châtelaine. Vous voyez que je dois connaître ce nom; il est français comme les noms de Saintes, Senlis, Salins, Salon, etc., que l'on se garde bien d'écrire avec une orthographe anglaise *Shaintes*, *Shenlis*, *Shalins*, *Shalon*. Si les Italiens font une grossière faute, nous devons la corriger au moins sur nos affiches, en y montrant *Matilde di Sabran*.

L'Ultimo Giorno di Pompei, Tottola (André), Pacini; début de Mme Méric-Lalande. Début de l'auteur à Paris. Vésuve flambant, peint par Ferri, machiné par Martin. 2 octobre 1828.

Le Nozze di Lammermoor, Balocchi, Carafa; Mmes Sontag, Pisaroni. 12 décembre 1829. Écrit à Paris.

Fausto, Mlle Bertin (Louise); Santini, Donzelli, Mme Méric-Lalande. 8 mars 1831. Écrit à Paris.

Anna Bolena, Romani, Donizetti; 1er septembre 1831. Lablache, Rubini, Mmes Pasta, Tadolini, Amigo. Bel ouvrage, chef-d'œuvre de l'auteur, exécution ravissante, brillant succès, que la difficulté de réunir des virtuoses d'un aussi grand talent a trop tot ralenti.

1834, Mlle Grisi. 1843.

Écrite à Milan, 1828, pour Galli, Rubini, Mme Pasta, Orlandi. Début de l'auteur à Paris.

— Lablache a fait copier son costume, non sur un tableau, mais sur un mannequin portant les propres habits de Henri VIII. Monté sur un cheval, ce mannequin est conservé dans la tour de Londres. Cette vérité de costume, jointe à la taille élevée, à l'ampleur vigoureuse des formes de cet acteur, aux cheveux blonds, à la barbe rousse qu'il emprunte pour représenter ce monarque, ont produit une sensation extraordinaire sur les Anglais; c'était Henri VIII en personne, qui reparaissait devant eux, prêt à faire couper des têtes pour leur ébattement.

» Préparant avec soin la mise en scène de son rôle, à Londres, Lablache a visité le cachot où l'infortunée Anne Boleyn fut captive, il a lu les mots suivants, écrits sur le mur avec un canif, par cette reine d'Angleterre. — J'ai été prisonnière ici pendant dix jours, » quatorze heures, vingt-cinq minutes, dix-huit secondes, j'en sors » pour aller à la mort. » Cette précision dans la mesure du temps annonce une grande tranquillité d'esprit. » XXX, *Journal des Débats* du 3 septembre 1831.

Le début de Lablache sur notre scène italienne devait être une entrée triomphante. On s'attendait que l'illustre *basso cantante*, que tant d'exploits avaient signalé dans l'Europe musicale, qui, tant de fois, avait remporté de brillantes victoires sous la bannière d'Assur, de Polidoro, de Maometto, se présenterait dans nos murs le sabre au poing, entouré de *seguaci*, de *prodi* nombreux que sa valeur et sa voix mélodieuse, tonnante, domineraient également, et, *duce di tanti eroi*, qu'il ferait notre conquête par la force, comme jadis Mahomet subjugua la ville de Corinthe. Lablache, dédaignant cet appareil guerrier, ce faste oriental, a troqué le riche turban du chef des croyants contre la perruque à trois marteaux d'un *vecchio buffonissimo*, et c'est sous les dehors simples mais étoffés du marchand *Geronimo* qu'il s'offrit à nos yeux le 4 novembre 1830, dans une représentation de *il Matrimonio segretto.*

En écrivant son admirable chef-d'œuvre et ses autres opéras bouffes, Cimarosa destine toujours une partie au *buffo parlante*, car il faut bien qu'un père, un tuteur d'opéra se servent du

langage adopté pour la scène lyrique. Mais cette partie, presque perdue dans les ensembles, ne brillait guère dans le solo. Il est vrai que le public pardonnait aux acteurs chargés de cet emploi toute la faiblesse de leurs moyens sonores, pourvu que l'esprit et la verve de leur talent de comédie vinssent y suppléer. Lablache possède ce talent au suprême degré, sa voix magnifique met au jour les beautés de la mélodie que les instruments seuls avaient pu nous faire apprécier ; elle donne un accent, une vie, un intérêt nouveau, piquant, à la déclamation qui trotte ou galope sous les dessins harmonieux du chant instrumental. Sans avoir entendu Lablache, on ne peut se faire une idée du parti que cet habile musicien tire d'un rôle de cette espèce. On admire tour à tour le son plein, vibrant et suave de sa voix; la franchise de son exécution, et l'éclat de ses traits de basse qui sillonnent l'ensemble vocal et ne se confondent pas avec les traits des instuments graves qui les doublent. Par des nuances imperceptibles, il sait passer du *parlante* au récitatif, au chant figuré, mesuré, qu'il abandonnera pour parler encore, et ressaisir sa cantilène. Garcia, Pellegrini et d'autres chanteurs possédaient la même faculté; mais ce que je n'avais pas encore entendu, c'est une manière de monter d'une octave ou d'une quinte sans observer la marche diatonique ou chromatique, et que je ne puis comparer qu'à la corde de piano, de violon dont on élève le son en tournant la cheville. C'est la neume du plain-chant que nos érudits cherchent, poursuivent avec tant de soins et de zèle dans le vague de l'air. Quoique Lablache procède par degrés insensibles, il s'arrête juste sur la note qui doit lui servir de conclusion et de point d'appui. Ces gammes en quarts ou huitièmes de ton, placées à propos dans les apartés du grand duo de *il Matrimonio segretto, Qual risparmio del bel oro*, produisent l'effet le plus vrai, le plus dramatique.

La voix de Lablache n'a que l'étendue ordinaire des voix de basse ordinaires, de *sol* à *mi*. Si l'on excepte les deux notes extrêmes, cette voix sonne également sur tous les points, tinte comme une cloche ; elle est mordante par la force des vibrations et non par la contraction du gosier. Le son s'échappe de la poi-

trine aussi librement que d'un tuyau d'orgue de huit pieds. Vous avez entendu son faucet féminin lutter avec la basse de la gentille Malibran, dans le duo *Oh! vedete che figura!* chanté dans *la Prova d'un' opera seria.* Vous avez sans doute gardé le plus agréable souvenir de cette robe de mousseline blanche de la brillante Corilla, de ce chapeau de paille où flottait un simple ruban; costume ravissant qui laissait à la bien gracieuse cantatrice tout l'honneur des séductions que produisaient ses charmes naturels. *Mi seduce, m'innamora,* disait le public électrisé.

Plusieurs de mes lecteurs n'ont pas oublié la superbe voix de Chéron; la douceur de cette voix égalait sa puissance. Cette voix, gouvernée avec autant d'art et d'adresse qu'il en fallait en 1795, puisque les basses n'avaient pas encore appris à voltiger sur les traces des sopranes et des ténors, s'unissait admirablement au contraltine de Garat, au soprane de Mme Barbier-Valbonne. Lorsque Chéron avait déployé toute la suavité de son organe enchanteur, et qu'un verre d'eau légèrement édulcorée venait de rafraichir son gosier, ce virtuose soufflait dans le vase vide, et le cristal fragile volait en éclats. La voix de Lablache a toute la rondeur, le charme de celle de Chéron, mais je crois que si l'hercule italien poussait son *ré* dans un salon avec toute la force qu'il lui peut donner, les vitres brisées par un choc aussi violent, s'échapperaient par la tangente. Ces phénomènes vocaux sont malheureusement trop rares.

Eh bien! ce chanteur prodigieux que vous avez tant applaudi, tant fêté, je l'ai vu siffler, je l'ai vu de mes yeux, de mes oreilles entendu. Mais c'était lui-même qui sifflait en maître, exécutant les variations de Rode, les vocalises de Mme Catalani, de manière à ne rencontrer de rivaux que dans les boites rossignolantes de Genève.

Une justesse exquise, une attaque vive et ferme, un accent

sortir la musique en lui donnant l'intention, le caractère, la couleur que la scène réclame, et sert à prêter au dialogue chanté le son de la conversation familière : tels sont les autres avantages de Lablache. Son exécution est si spirituelle et satisfait si pleinement l'oreille, sa pantomime, ses boutades comiques sont lancées avec une telle soudaineté sur les instants que sa voix abandonne aux ritournelles, que l'on est tout surpris d'avoir écouté son air de basse parlante, privé de tous les ornements, de tous les prestiges de l'art, avec autant d'intérêt qu'une cavatine pathétique, légère et brillante, exécutée par la cantatrice la plus agile ou le ténor le plus renommé.

Bien mieux ! il attache, maitrise, captive son auditoire même quand il se tait. Voyez-vous ce Bartolo, prêtant une oreille, un œil, un geste attentifs à l'air de *la Calunnia*, en suivre toutes les phases, profiter d'une pause fugitive pour lancer à demi-voix ce mot, *Oh canaglia!* ce magnétique silence est-il assez éloquent? Ne vient-il pas accaparer tous les applaudissements qu'un Basilio de première qualité s'attendait à voir adresser aux *colpi di cannone* de sa voix? Rien ne l'empêche, il est vrai, de s'en attribuer une bonne part.

Il chante, notre Lablache, il fait vibrer sa cloche même en dormant. A Londres, en 1835, après le succès immense de *i Puritani*, Mlle Grisi chantait la polonaise favorite de cet opéra dans tous les concerts de la fashion, et ses fidèles partners ne manquaient pas d'être appelés à ces fêtes. Deux, trois et même quatre fois par jour, la bienheureuse polacca recevait les hourras d'un nouvel auditoire, qui, le soir, venait l'entendre encore au spectacle avec la foule dilettante. Après une de ces journées d'harmonieuses fatigues, Mme Lablache dormait paisiblement à coté de son mari. Tout à coup le bruit d'une cloche l'éveille en sursaut, *di botto*, comme dit le baron de Montefiascone, le courroucé Magnifico. Mme Lablache allait crier au feu, quand elle s'aperçut que le tocsin partait du lit conjugal. Somnambule au repos, son époux faisait sonner à beau plaisir de gorge le *stac-*

Le triomphe de Lablache est dans l'*opera buffa;* mais cette grande supériorité dans le genre comique ne l'empêche pas d'être admirable, sublime, quand il joue la grande scène d'Assur de *Semiramide.* Sa taille haute et majestueuse, sa belle figure, expressive, noble, imposante, donnent au père de Desdemona, au chef des druides de *Norma* une importance dramatique dont on ne se doutait pas, avant que Lablache eût accepté ces rôles secondaires. La superbe scène de la malédiction, celle où Desdemona, foudroyée par les menaces d'Elmiro, laisse échapper ce cri de désespoir : *Se il padre m'abbandona!* n'ont jamais produit plus d'effet que quand Mme Malibran était secondée par ce virtuose. Les rôles de Maometto, dans l'opéra de ce nom, d'Enrico VIII, dans *Anna Bolena,* l'ont mis au premier rang des tragédiens. Le lot est magnifique sans doute, et pourtant Lablache peut s'en passer; il ne paraît dans la tragédie que pour s'amuser un moment ou rendre un service utile à ses directeurs. Quand on l'a vu jouer les rôles de Campanone dans *la Prova,* de Geronimo dans *il Matrimonio segretto,* de l'*Ajo,* du podestà de *la Gazza ladra,* de Dandini et de Magnifico dans *Cenerentola,* de don Giovanni et de Leporello dans *Don Giovanni,* de Figaro et de Bartolo, de Bartolo surtout! dans *il Barbiere di Siviglia,* on éprouve un plaisir si complet, d'une continuité si délicieuse que l'on consentirait volontiers à ne pas retrouver Lablache dans la tragédie. Cet acteur, ce chanteur, réunit au suprême degré toutes les qualités que l'on peut imaginer pour un bouffe. C'est le modèle complet, le chef-d'œuvre du genre; et qui n'a pas entendu, vu jouer Lablache ne peut connaître jusqu'à quel point de perfection peut s'élever la comédie chantée et même la farce italienne.

La Sonnambula, Scribe et Romani, Bellini; 28 octobre 1831, Santini, Rubini, Mmes Pasta, Amigo.

1832, 5 novembre, Mme Tadolini, belle voix, beau talent.

1835, début de Frédéric Lablache fils.

1836, début de Mme Taccani, charmante cantatrice.

1837, début de Mme Persiani, fille de Tacchinardi, beau talent.

1846, début de Gardoni, ténor.

1850, Mme Sontag.

1852, Mlle Sophie Cruvelli. 25 novembre, Mme Beltramelli.

1855, 25 décembre, Angelini, basse, Mlle Boccabadati.

1856, 25 mars, Mlle Biscaccianti.

Écrite à Milan, 1830, pour Mariani, Rubini, Mme Pasta.

Début de Bellini à Paris.

Il Pirata, Romani, Bellini; 1er février 1832; Santini, Rubini, Mme Schrœder-Devrient.

1833, 6 octobre, début de Mlle Unger (Caroline), musicienne, actrice, cantatrice excellente. 1er décembre, début de Mlle Doulx.

1835, Yvanoff.

1844, Fornasari, Tagliafico, Mario, Mlles Grisi, Amigo. Le ténor Mario brille dans le rôle du Gualtiero, et se place non loin de Rubini.

1845, Dérivis (Prosper).

Écrit à Milan, 1827, pour le théâtre de *la Scala*, chanté par Tamburini, Rubini, Mme Méric-Lalande.

Comingio Romito, Tottola, Fioravanti; 12 mars 1832. Lablache, Rubini. Sublime dans *la Sonnambula*, Rubini, sous la robe de l'ermite Cominge, ne peut sauver du naufrage l'opéra de Fioravanti. Écrit pour le théâtre de *i Fiorentini*, cet opéra sérieux, tragique, renferme un duo bouffe que Rubini et Lablache disent parfaitement. La tragédie ne pouvait s'introduire sur la petite scène de *i Fiorentini* sans être ornée de quelque joyeuseté qui vînt faire rire le parterre. Rubini chantait alors à ce théâtre, où Lablache avait débuté. Je dois vous faire connaître les talents divers du merveilleux ténor, et ses premiers pas dans la carrière dramatique.

A l'âge de douze ans, Rubini fit son début sur le théâtre de Romano, sa ville natale, par un rôle de femme. Cette *prima donna* d'une singulière espèce, vêtue des habits de bergère, vint ensuite figurer à la porte du théâtre, assise entre deux flambeaux et devant un bassin, où les amateurs déposaient leur offrande pour sa représentation à bénéfice; elle fut très satisfaite des éloges et de la recette. Après ce premier succès Rubini se rendit à Bergame, avec un engagement pour jouer du violon à

l'orchestre pendant les entr'actes de la comédie, et chanter dans les chœurs pendant la saison de l'opéra. Une comédie était à l'étude; et, dans cette pièce, une cavatine devait être chantée. L'entrepreneur était dans un grand embarras; on cherchait une voix pour exécuter cet air; l'avertisseur parle de Rubini; on l'appelle, cinq francs de récompense lui sont offerts. Il les accepte avec plaisir, dit la cavatine, et fait fureur. Cet air était de Lamberti; Rubini l'avait conservé, le grand artiste se plaisait à le chanter par reconnaissance. La voix du jeune virtuose sonna victorieusement dans la salle de Bergame, plus vaste que celle de notre Académie impériale de Musique; et pourtant l'*impresario* des théâtres de Milan, venant recruter des choristes à Bergame, pays très fécond, très renommé pour les ténors, entendit Rubini et le refusa comme n'ayant pas assez de voix. On formait une troupe chantante pour Palazzuolo, Marchetti fut choisi pour l'emploi de premier ténor, Rubini pour la seconde partie. Il avait alors dix-sept ans, l'entrepreneur le jugea digne de la première. 1812.

Le voilà sorti du chœur et lancé dans la carrière dramatique d'un manière plus convenable à son talent. Il se rend plus tard à Fossano en Piémont, avec une troupe ambulante. Les naturels du pays sifflent notre Rubini à triple carillon : on l'avait fait danser en un ballet improvisé.

1814, à Pavie, 45 fr. par mois sont comptés à Rubini.

1815, à Brescia, 1,000 fr. pour la saison d'hiver. A Venise, au théâtre *San Moisè*, 2,000 fr. pour le printemps.

1831, pour la femme et le mari 150,000 fr., etc., etc., jusqu'à 500,000 fr. pour Rubini seul, quand il portait les épaulettes d'officier-général en Russie, feld-maréchal de l'armée chantante de S. M. l'empereur Nicolas Ier.

Nous ne l'avions possédé que pendant six mois à Paris, du 6 octobre 1825 jusqu'au 31 mars 1826; il y revient en 1831, et pendant cette absence la voix de notre ténorin était devenue plus volumineuse, plus énergique et plus éclatante, sans rien

mettre à profit ces avantages précieux en écrivant des airs, des duos, des trios, dont la mélodie simple, gracieuse, pathétique, ne réclamait que la douceur de l'élocution, la vigueur incisive de l'accent, la variété de coloris d'un organe si flexible sans avoir recours aux vocalises dont on avait abusé. Rubini se présentant avec ce nouveau répertoire, nous fit admirer un chanteur nouveau. Les cavatines du *Pirata*, d'*Anna Bolena*, de *la Sonnambula*, je puis ajouter celle d'Ottavio, de *Don Giovanni*, dites par ce merveilleux ténor, sont le prodige du chant vocal, de l'expression dramatique unie aux charmes de la mélodie.

L'ancien répertoire, les compositions de Rossini, les ouvrages mis au jour récemment, toutes ces partitions diversement caractérisées offrirent à Rubini l'occasion de se signaler. Gracieux et léger dans *l'Italiana in Algeri*, il donnait une couleur suave un éclat surprenant à la partie d'Uberto de *la Donna del Lago*; ses accents vigoureux s'élevaient jusqu'au ton de la tragédie dans *Otello*. Mais c'est dans les opéras de Bellini, de Donizetti, qu'il produisait le plus grand effet: *Ogni terra ove m'assisi; Vivi tu, te ne scongiuro*, cavatines d'*Anna Bolena*, d'un genre simple et d'un mouvement tranquille, faisaient une plus vive sensation lorsque Rubini les chantait, que l'*agitato* le plus véhément renforcé par toutes les puissances de l'orchestre. L'effet ravissant, dramatique, était dans la voix, l'accent, l'expression, le génie d'un chanteur aussi bien inspiré. Je puis en dire autant des airs de *la Sonnambula*, du *Pirata*; on ne pouvait les entendre sans éprouver et manifester des transports d'enthousiasme, de délire.

L'air de *Don Giovanni*, *Il mio tesoro*, d'une mélodie si pure, où Mozart a versé tout le charme de sa mélancolie, était une merveille quand Rubini l'exécutait. Haitzinger, ténor allemand, nous la fit entendre en l'élevant d'un ton; Rubini pouvait faire le même changement: sa voix toujours prête à monter ne re-

sur la dominante, que la voix tient en rondes pendant deux mesures, succède un trille des premiers violons, attaquant le *la* pour ramener le motif. Ce trille sur la sensible contrariait Rubini; le chanteur pria l'orchestre de le lui céder, et c'est sa voix qui l'exécutait d'une manière charmante et prodigieuse. Après avoir tenu le *fa* pendant deux mesures, avec toute la douceur et la puissance de son organe, sans reprendre haleine, il grimpait d'une tierce, sautait avec audace, à pleine voix sur ce *la*, qu'il trillait victorieusement pour arriver sur le *si bémol*. Ce trait est bien simple, mais il montre une telle solidité de talent une si grande confiance dans les périls, que les auditeurs les moins exercés en furent à l'instant frappés d'admiration. Les applaudissements ont toujours éclaté cinq ou six fois après cet air, dont on a constamment demandé la répétition. Rubini faisait entendre quatre fois le même trait avec le même succès, deux fois avec douceur, deux fois avec tout le *brio* de son organe. Les roulades étaient changées pour le bis, et le virtuose nous donnait une double gamme ascendante de *fa* en *fa* suraigu, suivie d'une chute rapide sur le plus grave des trois *fa*.

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Un air chanté de cette manière signale un virtuose autant que dix années de succès dans vingt opéras. Rubini trillait aussi vivement et plus longtemps le *si bémol* aigu de la première cavatine d'*Anna Bolena*. Il disait en *ut* la cantate de Beethoven, *Adélaïde*, un ton plus haut qu'elle n'est écrite. Haitzinger faisait la même transposition.

Et le rôle tout entier d'Arturo dans *i Puritani di Scozzia!* et le duo de *Mosè*, que Rubini chantait avec son infiniment digne, et non moins illustre frère d'armes, Tamburini!

Comme il importe que toutes ces merveilles ne s'évanouissent pas dans le vague de l'air comme les accents d'un Talma, d'une

second acte, et chante à ravir l'admirable cavatine de *Niobe*, *Di tuoi frequenti palpiti*, que Pacini avait écrite pour Mme Pasta. Rubini la dit en *mi bémol*, une tierce mineure au-dessus du ton de la partition, mais en réalité, quant aux voix de soprane et de ténor, une sixte plus bas. Mme Bosio dit à son tour, avec un merveilleux succès, la même cavatine (en *ut*), dans l'unique représentation du *Barbier de Séville*, donnée au Théâtre impérial de l'Opéra, le 9 décembre 1853.

1834, 27 janvier, Mlle Unger. — 1835.

Écrite à Milan, 1829, pour Tamburini, Reina, Mmes Méric-Lalande, Unger.

I Capuletti ed i Montecchi, Romani, Bellini ; 10 janvier 1833, Rubini, Giuditta et Giulia Grisi. — 1836.

Écrit à Venise pour les deux sœurs Grisi.

Chiara di Rosemberg, Rossi (Gaetano), Ricci (Luiggi) ; 6 novembre 1833.

Gianni di Calais, Gilardoni, Donizetti ; 3 janvier 1834. Rubini, Mlle Unger.

Il Bravo, Berettoni, Marliani ; 1er février 1834. — 1855. Écrit à Paris.

Ernani, Rossi, Gabussi ; 25 novembre 1834. Écrit à Paris.

I Puritani di Scozzia, Ancelot et Pepoli, Bellini ; 24 janvier 1835. Écrit à Paris pour Lablache, Tamburini, Rubini, Profeti, Magliano, Mlles Grisi (Giulia), Amigo. Succès immense, exécution prodigieuse ; Lablache, Tamburini, Rubini, Mlle Grisi, *tutti quanti han da brillar*. Lablache, Tamburini font tonner le fameux duo : *Quando saremo in guerra;* Rossini écrivait à l'un de ses amis, en Italie, après avoir donné de grands détails sur la musique et le succès de *i Puritani*, finissait en disant : — Je ne te parle point du brillant duo des basses, tu l'as entendu ; je ne doute pas qu'il n'ait retenti jusqu'à Florence. »

Voyez les Planches, page 216, elles en diront plus que ma

adieux de chaque saison. La direction ne pouvait montrer un plus beau front de bataille.

1841, 31 mars, dernière représentation de Rubini.

1853, Tamburini, Mario, Natalini, Fortini, Mmes Frezzolini, Martini.

1855, Euzet, Graziani, Baucarde, Mme Bosio.

Marino Faliero, Bidera, Donizetti; 12 mars 1835. — 1836. Écrit à Paris pour Lablache, Tamburini, Rubini, Mlle Grisi.

Norma, Soumet et Romani, Bellini; 8 décembre 1835. Lablache, Rubini, Mlle Grisi, début de Mlle Assandri (Adalgisa).

1843, début de Mlle Nissen (Adalgisa).

1846, début de Mlle Corbari (Adalgisa).

1852, Mlle Sophie Cruvelli.

1856, Angelini, Carrion, Mlles Grisi, Pozzi.

Écrite à Milan, en 1822, pour Donzelli, Mmes Pasta, Grisi (Giulia). La partie d'Orovese n'est devenue un rôle qu'en étant chantée par Lablache, à notre Théâtre-Italien.

Mlle Grisi s'était déjà signalée à Milan dans le rôle d'Adalgisa, elle chanta, joua celui de Norma d'une manière aussi brillante que solide, et se montra digne émule de Mme Pasta. Nulle autre, à Paris, n'a pu l'égaler. Mlles Nissen, Corbari, sont aussi les meilleures *comprimarie* qui nous aient dit la partie d'Adalgisa.

Marietta Malibran arrive en Italie au moment où *Norma, la Sonnambula*, *i Capuletti*, opéras de Bellini, qui devait, hélas! lui montrer le chemin du tombeau, venaient d'être mis en scène par une illustre *prima donna*. La Pasta s'était élevée au plus haut degré de sa gloire en représentant *Norma, la Sonnambula*, dont les rôles avaient été disposés pour sa voix. Marietta s'en empare, les compose, les crée à sa manière, et, par une coquetterie d'artiste, dont on apprécia bientot l'artifice, je devrais dire la perfidie, elle s'appliqua surtout à donner tout l'éclat, toute la puissance de son exécution aux fragments que la Pasta laissait dans la demi-teinte. On l'applaudit avec enthousiasme; et, tout en la remerciant d'avoir mis au jour de belles choses qui, jusqu'alors, étaient restées inaperçues, on pensa que la Malibran redoutait trop la rivalité de la Pasta pour s'aventurer à tenter les

mêmes effets aux mêmes endroits. C'est justement ce que Marietta voulait faire croire. Quand elle vit que l'opinion s'était prononcée sur ce point, elle changea de gamme, suivit la marche indiquée par sa rivale, et battit cette virtuose sur son propre terrain. Elle brilla partout où la Pasta brillait et la surpassa. Une troisième épreuve fut encore plus décisive, car elle y joignit les prodiges d'exécution de la première et de la seconde.

Partout, en Italie, partout elle fut accueillie avec transport; les couronnes pleuvaient à ses pieds : on détela ses chevaux; la foule des amateurs traina sa voiture. Une autre fois, elle fut enlevée et portée sur les bras de ses admirateurs. Les entrepreneurs se la disputaient; on lui faisait souscrire, à l'avance, des engagements à des prix énormes, et jusqu'alors inconnus, inouïs. Le plus audacieux, celui de Trieste, lui donna 4,000 fr. par soirée, et voulut encore lui faire accepter, après l'accomplissement du traité, une parure de diamants. La cantatrice refusait, disant que c'était assez de la somme comptée, et qui lui avait été proposée, n'ayant jamais eu l'intention de mettre un tel prix à ses exercices. — Acceptez, répliqua le directeur, acceptez; je puis vous offrir ce cadeau, ce léger souvenir; il vous rappellera que j'ai fait d'excellentes affaires avec vous, et je pense qu'il pourra vous décider à revenir une seconde fois. »

L'activité de cette fougueuse existence paraitrait fabuleuse, si nous n'avions pas vu Marietta se gouverner parmi nous, et remplir ses engagements au théâtre, résister à la fatigue des répétitions, des représentations, après avoir galopé le matin et le soir au bois de Boulogne, à lasser deux chevaux. C'est pendant les répétitions qu'elle se faisait servir à déjeuner, sur la scène; c'est alors que je lui dis un jour : — *Marietta carissima, non morrai. — Che farò, dunque? — Nemica sorte! creperai.* »

Ses voyages, ses courses, ses études, ses travaux, rempliraient deux vies d'artiste, et deux vies complètes encore. Elle part pour Sinigaglia pendant les chaleurs de juillet, vêtue en homme, c'est sur le siége du cocher qu'elle se met en route, elle conduit, active les chevaux; brulée par le soleil d'Italie, couverte de poussière, elle arrive, et, sur-le-champ, va se jeter à la mer,

nage comme un dauphin, et rentre à son hotel pour y faire sa toilette après cette ablution.

A Bruxelles on applaudit une Rosine française, disant la prose de Beaumarchais comme la disait M[lle] Mars. Elle part de Bruxelles pour Londres, revient à Paris, fait des courses dans la Brie, et retourne à Londres : ce n'était pas un courrier, mais une colombe voyageuse. On sait ce que c'est que la vie d'un chanteur dans la capitale de l'Angleterre, la vie d'un chanteur dramatique du plus grand talent. Trois ou quatre matinées concertantes l'attendent après la répétition, et quand le rideau tombe et qu'il peut s'échapper du théâtre, les soirées commencent, se prolongent jusqu'au jour. Le virtuose monte en voiture pour aller de l'une à l'autre. M[me] Malibran tenait tête à tous ces engagements; bien plus, elle donnait le dimanche à ses amis, et ce jour, d'un repos absolu pour toute l'Angleterre, était encore, pour Marietta, un jour de joyeuses fatigues. Elle jouait, folatrait comme un enfant avec sa famille et ses nombreux amis; elle leur prodiguait les trésors de sa voix, les agréments de son esprit.

Pour donner une idée du tour original de M[me] Malibran, je vais transcrire un billet dont je m'emparai dès que la notification qu'il renferme eût produit son effet.

— Ni moi, ni mon travail, nous ne sommes rien, avec ou sans la moindre comparaison avec l'immense éternité de notre seigneur Dieu ! Cependant, tout Dieu qu'il est, il lui a fallu un jour de repos après six jours de création. Je n'ai travaillé, je n'ai créé qu'un misérable jour, et, comme vous pouvez bien le penser, un jour ne me suffit pas pour me reposer.

« Je ne suis pas comme Pénélope, je ne puis pas défaire le lendemain la fatigue de la veille; je suis même tout le contraire : la veille je ne suis pas malade, mais le lendemain je n'en puis plus. En rentrant hier au soir chez moi, j'ai été très malade. Aujourd'hui, j'ai une courbature, ou pour mieux dire un torticolis dans tous les membres. J'ai toute la

Mme Malibran savait le français, l'espagnol, l'italien, l'anglais, un peu l'allemand; elle a chanté des pièces écrites dans ces quatre premières langues. Une cantatrice polyglotte à ce point était sans exemple dans le monde musical, depuis Mme Mara, la célèbre virtuose allemande. C'est au théâtre de Drury-Lane et dans l'opéra anglais que Mme Malibran s'est fait entendre pour la dernière fois sur la scène; à Manchester, elle ne chantait que dans les concerts. Marietta se sentait mal depuis quelques jours, elle chanta pourtant; le lendemain, à l'église, quand l'orgue fait sonner toute son harmonie, elle est vivement saisie par cette explosion, elle rit aux éclats, pleure ensuite à chaudes larmes, se remet et chante sa partie. Le soir, au concert, elle surmonte encore son malaise, et dit avec Mme Caradori le duo d'*Andronico*. Jamais sa voix n'avait fait entendre des sons plus purs, plus mélodieux, plus vibrants; jamais les traits brillants et rapides ne s'étaient échappés de son gosier avec autant de charme, de légèreté. Enfin, sur le dernier repos de dominante, elle attaque à l'aigu le *si*, le tient, le serre, le bat avec l'*ut dièse*, et, pendant un laps de temps énorme, fait sonner le trille le plus juste, le plus éclatant, le plus net, le plus éblouissant qu'une femme ait jamais exécuté. Tout le monde était émerveillé, toutes les voix criaient *brava*, toutes les mains applaudissaient encore, lorsque la cantatrice, terrassée par ce dernier effort, se retira d'un pas tremblant; Mme Assandri lui préta le secours de son bras pour l'accompagner dans la chambre voisine, où Marietta s'évanouit, tourmentée par une crise nerveuse d'une violence effrayante.

Mme Malibran était tombée de cheval, à Londres, vingt jours avant sa maladie. Un coup à la tête, une inflammation du cerveau, la portèrent à cet état d'excitation nerveuse remarqué dans ses derniers exercices. Elle ne chercha point à prévenir les suites de cette chute, et continua de chanter le matin et le soir. La saignée était indiquée; mais il aurait fallu l'administrer plus tôt.

spasmes, elle tomba le soir pour ne plus se relever; 6 septembre 1836, à l'âge de vingt-huit ans.

I Briganti, Crescini, Mercadante; 22 mars 1836. Écrit à Paris.

Malek-Adel, Costa; 14 janvier 1837. Écrit à Paris.

Ildegonda, Giannone, Marliani; 7 mars 1837, Mlle Grisi. Écrite à Paris.

Lucia di Lammermoor, Cammarona, Donizetti; 12 décembre 1837, Morelli, Tamburini, Rubini, Mme Persiani. Bel ouvrage, belle exécution, beau succès.

1843, 3 octobre, début de Ronconi, chanteur excellent, de Salvi, ténor agréable.

1845, début de Moriani, ténor d'un grand mérite, il est vrai, mais à son déclin.

1847, début de Mme Castellan.

1851, 3 janvier, brillant début de Mlle Caroline Duprez, n'ayant point encore paru sur la scène, et partant de cet heureux essai pour devenir la première cantatrice de France, comme son père en était le premier chanteur. Disant en italien le rôle d'Egdardo écrit pour lui, ce virtuose présenta sa fille, son élève au public, et gouta doublement les joies du triomphe. Le père et la fille terminèrent leurs exercices par le troisième acte d'*Otello*, et furent appelés à Londres à la fin du mois de mars. A leur retour à Paris, Mlle Duprez accepte un engagement au Théâtre-Lyrique, y chante avec le plus grand succès dans *Juanita*, drame dont la musique était de son père. Le chanteur émérite est devenu compositeur, il a fait batir une salle de spectacles dans son hotel, où, le 9 mars 1856, on a représenté *Samson*, en trois actes, nouvel œuvre du maître. Mme Viardot, Mlle Duprez figuraient en première ligne dans cette solennité dramatique infiniment remarquable.

Duprez est du petit nombre des virtuoses que l'ont ait applaudis sur nos trois théâtres lyriques.

Une belle page est réservée à Mlle Caroline Duprez dans l'*Histoire de l'Opéra-Comique*, quatrième volume de cette histoire générale.

Lucia di Lammermoor. Écrite à Naples, en 1835, pour O. Porto, Coselli, Duprez et Mme Persiani.

A VENTADOUR.

Parisina, Donizetti; 24 février 1838.

Écrite à Florence, 1833, pour Coselli, Duprez et Mlle Unger.

A L'ODÉON.

Roberto Devereux, Cammarona, Donizetti; 27 décembre 1838. Écrit à Naples, 1836, pour Barroilhet, Bassadona, Mme Ronzi de Begnis.

L'Elisire d'Amore, Scribe et Romani, Donizetti; 17 janvier 1829. Lablache, Tamburini, Rubini, Mme Persiani. Ouvrage fort agréable, exécution ravissante, grand succès.

1839, 17 octobre, brillant début de Mario.

1845, Ronconi, Dulcamara très plaisant.

1851, Lablache, Calzolari, Mlle Caroline Duprez.

1852, 7 décembre, Mlle Vera.

Inez de Castro, Persiani; 24 décembre 1839. Mme Persiani.

Lucrezia Borgia, Donizetti; 27 octobre 1840. Donnée sous le titre de *la Rinegata,* le 14 janvier 1845. M. Victor Hugo contesta devant les tribunaux le droit que les Italiens s'étaient arrogé de s'emparer des drames français pour les arranger en livrets d'opéras représentés en France. Il gagna son procès, et *Lucrezia Borgia* devint *la Rinegata,* quand on eut suffisamment dénaturé la pièce en changeant le lieu de la scène et les costumes. Les Italiens de la cour d'Alexandre VI, pape, furent métamorphosés en Turcs. Ce double travestissement nuisit beaucoup à l'opéra de Donizetti. L'*Ernani* de Verdi dut éprouver le même désagrément en 1846. Les auteurs primitifs de *la Pie voleuse,* de *la Grace de Dieu,* etc., joignirent leurs réclamations à celles de M. Victor Hugo, des préliminaires de paix furent signés, et les auteurs français permirent de représenter *la Gazza ladra, Linda di Chamouni, Lucrezia Borgia, Ernani,* etc., sans changements, moyennant une indemnité convenue. Voyez, page 273 de ce volume.

Beatrice di Tenda, Bellini; 8 février 1841.

1854, 22 avril, Graziani, Mme Frezzolini.

A VENTADOUR.

La Vestale, Mercadante; 23 décembre 1841.

Stabat Mater, Rossini; 7 janvier 1842. Lablache, Tamburini, Mario, Mmes Albertazzi, Grisi.

— Que pensez-vous du *Stabat* de Rossini? est-ce de la musique religieuse? cette œuvre n'a-t-elle pas un caractère dramatique et théâtral? — C'est de la belle musique admirablement exécutée; lorsque vous l'aurez entendue huit ou dix fois, encore, et que nous serons au repos, de séjour, après la cadence d'un repas harmonieusement ajusté, nous traiterons cette question de haute philosophie. En attendant, sachez que le symbole de Nicée, le *Credo*, est un drame complet, la messe, un opéra sublime, et que les madones de Raphaël et de Murillo sont des miracles de beauté gracieuse. » C'est ainsi que je répondais aux dilettantes frivoles, aux rigides sectateurs de l'art chrétien.

Le *Stabat Mater* de Rossini fut exécuté quatorze fois dans sa nouveauté; ce chiffre seul témoignerait du succès de cette œuvre. Elle fit entrer plus de cent mille francs dans la caisse de M. Dormoy, directeur. Depuis lors on a redit le *Stabat* au moins six fois chaque année. Voici les noms des artistes qui l'exécutèrent en 1854, Dalle Aste, Florenza, Graziani, Neri-Baraldi, Mario, Mmes Alboni, Ernesta Grisi, Weith, Frezzolini. De nombreux auxiliaires étaient venus se joindre au chœur, à l'orchestre, selon l'usage établi dès 1842.

1856, 21 mars; Mario, Carrion, Mongini, Everardi, Angelini, Mmes Grisi, Frezzolini, Penco, Borghi-Mamo.

Une ouverture de Mercadante, composée expressément pour le *Stabat Mater* de Rossini, est exécutée.

L'abondance, la variété des mélodies, leur caractère tour à tour sombre et suave, pompeux et brillant, d'une touchante mélancolie, un orchestre vivement coloré, toutes ces qualités précieuses qu'une exécution ravissante mettait au grand jour, lancèrent à l'instant le *Stabat* de Rossini dans la plus haute

région du succès. L'Europe, que dis-je? l'univers entier se disputa ce trésor de sainte mélodie. L'Allemagne, la sévère et docte Germanie, qui, d'abord avait montré sa défiance, oserai-je dire son mépris, pour une œuvre religieuse venant de la même source que les joyeusetés charmantes de Mustafa, de Figaro, de Magnifico; l'Allemagne séduite, convertie, se joignit à la foule, au torrent des admirateurs du nouvel oratoire, digne frère du *Ciro in Babilonia*, du *Mosè*. Comme si le génie avait des bornes, comme si les auteurs d'un *Stabat* célèbre, de tragédies religieusement sublimes, Pergolese, Racine, pères harmonieux de l'Église, n'avaient pas crayonné les drôleries de *la Serva Padrona*, des *Plaideurs*. Drôleries dont Pergolese a laissé des traces notables dans son hymne affectueuse et lugubre.

Les ecclésiastiques abondant aux solennités nombreuses du *Stabat* de Rossini, plusieurs me disaient : — Après ce *Stabat*, il nous faudrait une messe du même auteur. En a-t-il jamais fait? — Non, et voici comment je le sais. Un soir, au théâtre Favart, tandis que l'on disait en scène l'admirable quintette en *la bémol*, du finale de *la Donna del Lago : Crudele sospetto !* Cet ensemble vocal me parut convenir si bien à ces paroles de la messe : *Qui tollis peccata mundi*, que je les chantai dans le petit foyer en présence de Rossini, lui disant : — Vous avez sans doute emprunté ce fragment à quelque messe de votre composition. — Point du tout, c'est un effet du hasard. Je n'ai jamais rien écrit pour l'église.—Avec une vingtaine de ces hasards on pourrait compléter une messe admirable. — Complétez, cela vous regarde. » Je n'en fis rien pourtant; mais je poursuivis mon Rossini, lui chantant : *Qui tollis, qui tollis peccata mundi*, sur l'air de *la Donna del Lago*. Si la plaisanterie n'avait rien de neuf, de piquant, les répliques du maître étaient du moins fort originales, et notre auditoire m'encourageait à les provoquer ainsi.

Dix-sept ans après, en 1854, je vais faire encore un pèlerinage à Mormoiron, villette du département de Vaucluse, où je possède une infinité de rejetons, *miei rampolli*. Je retrouve en ce benoît pays la société chorale dont M. l'abbé Peytié, recteur du canton, Choron de notre époque, est le fondateur et le chef :

quatre-vingts chanteurs, animés d'un saint zèle, exécutant Beethoven et Cimarosa, Weber, Gluck, Salieri, Cherubini, Mozart et Rossini. Orchestre vocal dominé par de nombreux sopranes féminins, auxiliaire tellement précieux qu'il est indispensable. J'assistais à l'une des répétitions de la société, lorsque le fameux *Qui tollis peccata mundi* se présente à ma mémoire, et je le dis au clavier en nommant son auteur. — Comment ! une messe de Rossini ? » s'écrie le doyen maître de chapelle. — Oui, la messe de *la Donna del Lago.* — Qu'importe ! ce chant n'est-il pas solennel, religieux au suprême degré ? Voyons, voyons ! continuez, en avant ! — Impossible, je n'en sais pas davantage.— Répétez-nous dix, vingt fois cet admirable fragment, ce *Qui tollis* délicieux à qui vôus allez donner tête et queue, pour en former une messe flambante, solennelle, ravissante, digne sœur du *Stabat Mater.* »

Je le redis tant de fois qu'il l'apprirent; mais il était nuit close quand j'eus fini tous ces *da capo.* — Les loups, rossignols du Ventour, se sont mis en campagne, dit le *primo baritono,* quel dommage s'ils vous mangeaient avant que notre messe de Rossini fût achevée ! Après, je ne dis pas... En attendant, nous allons protéger votre retraite. » Et le chœur m'accompagne, en chantant *Qui tollis peccata mundi* jusqu'au manoir de Pavoyère : trois kilomètres.

Parodier un air est déjà chose assez difficile, bien qu'il soit permis de tourner *a piacere* les paroles nouvelles que l'on ajuste à la musique donnée. Mais adapter le texte immuable de la messe à des mélodies qu'il faut conserver dans toute leur pureté; maintenir un parfait accord de sentiment, de couleur, d'expression entre les éléments épars que vous réunissez ; maintenir cet accord au point de faire croire que ces chants dépaysés ont été composés pour leurs paroles nouvelles, *hoc opus, hic labor est.* C'est ainsi que Gluck arrangea ses opéras français. J'arrivai cependant au but ; ce ne fut pas sans peine et sans bonheur. J'avais terminé la *Messe de Rossini* lorsque je me vis forcé de rentrer à Paris. Ne pouvant assister à l'exécution que l'on en fit le jour de Noël, on me rendit compte de cette solennité, de la seconde

plus satisfaisante encore que la première. Des centaines de pèlerins se rendent à ces fêtes religieuses, musicales; et, dans aucune ville de France, le service divin n'est célébré mélodieusement avec autant de fréquence, de soin et surtout de variété qu'à Mormoiron.

L'autre jour, 14 mars 1856, dans une longue promenade faite avec Rossini sur le boulevard, je lui rappelai ce *Qui tollis peccata mundi*, et lui dis : — Notre messe est terminée, bien mieux ! on l'a chantée deux fois. » Et voilà *subitò* l'illustre maître de chapelle faisant l'appel nominal de tous les morceaux que je lui chantais *sotto voce*.

— *Credo in unum Deum?*

— *Ecco ridente in cielo.*

— C'est en chœur au moins que vous l'avez traité.

— Sans doute, n'était-ce pas sa forme primitive dans *Aureliano in Palmira?*

— Bravo, parfait ! je ne me doutais pas d'avoir fait un *Credo*, si majestueux et si bien prosodié.

— Le *Kyrie?*

— *Santo imen!* chœur religieux d'*Otello*.

— *Christe eleison?*

— Quintette en canon de *Mosè*.

— *Incarnatus ?*

— Prière de Ninetta.

— *Crucifixus?*

— Chœur des ténèbres de *Mosè*.

— Passons du solennel, du triste au gai. *Cum Sancto-Spiritu, Et vitam venturi sæculi*, c'est là que les maîtres placent leurs fugues pleines de vivacité, quelquefois de brillante folie.

— Je me suis emparé des strettes animées du quintette de *Cenerentola*, du finale de *Semiramide*.

— Bien trouvé !

— Permettez que je vous soumette le manuscrit de votre messe.

— Non pas; je la verrai quand elle sera gravée, imprimée. C'est un vrai tour de force, heureusement accompli, je vous

réponds du succès, peut-être vous fallait-il encore celui-là. »

Trois chevaliers nous arrêtent, et Rossini me présente à leurs seigneuries, disant : — Ce vénérable et saint patriarche est mon second père, c'est lui qui m'a traduit en français, en provençal, en latin, et m'a fait prendre possession d'un empire nouveau. Ce n'est pas tout; le gaillard veut maintenant me conduire au paradis. Je m'en alarme peu; je crois qu'il n'est pas bien pressé de se mettre en route. »

Saffò, Pacini; 15 mars 1842, début de Bassadona, ténor.

Linda di Chamouni, Donizetti; 17 novembre 1842. Lablache, Frédéric Lablache, Tamburini, Mario, Mmes Brambilla (Marietta), Persiani.

Don Pasquale, Donizetti; 4 janvier 1843. Lablache, Tamburini, Mario, Mlle Grisi. Ouvrage fort agréable, exécuté dans la perfection. Écrit à Paris. Voyez *Ser Marcantonio*, page 367.

Belisario, Donizetti; 24 octobre 1843, Morelli, Corelli, début de Fornasari, basse, Mmes Grisi, Nissen, Bellini.

Maria di Rohan, Donizetti; 20 novembre 1843, Ronconi, Salvi, Mlles Brambilla (Marietta), Grisi.

Ronconi, beau chanteur, qui s'était montré si comique dans ses rôles de bouffe, fait preuve d'un grand talent de tragédien.

Il Fantasma, Persiani; 14 décembre 1843. — 1845. Écrit à Paris.

Corrado d'Altamura, Ricci (Frédéric, frère de Louis); 15 mars 1844.

Nabuchodonosor, Verdi; 23 octobre 1845. Dérivis (Prosper), Ronconi, Corelli, Mlle Brambilla (Teresa). Succès; début de l'auteur à Paris.

1846, 29 octobre, Mlle Brambilla (Pepina).

Gemma di Vergi, Donizetti; 16 décembre 1845.

Il Proscritto (*Ernani*), Verdi; 6 janvier 1846.

Scaramuccia, Ricci (Frédéric); 26 février 1846.

La Fidanzata corsa, Pacini; 17 novembre 1846.

I Due Foscari, Verdi; 17 décembre 1846, Coletti, Mario, Mlle Grisi.

Andremo a Parigi? Balocchi et H. Dupin, Rossini; 26 oc-

tobre 1848. C'est *il Viaggio a Reims* mis en deux actes, avec des changements dans le livret. Un joli duo de *Maria Padilla*, chanté par Mmes Persiani et Castellan, est ajouté dans le second acte. Voyez, page 423.

La Figlia del Regimento, Donizetti; Calzolari, Ferranti, Morino, Mmes Sontag, Grimaldi. 1850, 29 novembre. Rentrée de Mlle Sontag, que son mariage avec le comte Rossi, ambassadeur du roi de Sardaigne, éloignait depuis vingt ans de la scène. Agée de quarante-cinq ans, notre virtuose a conservé la vigueur et l'agilité de sa voix. Grand et nouveau succès.

La Tempesta, d'après Shakspeare, livret de M. Scribe traduit en italien, musique de M. Halévy. Opéra composé pour le grand théâtre italien de Londres, et produit avec peu de succès en cette ville, malgré le concours de Mme Sontag, de Mme Rosati, ballérine charmante, de Lablache, Caliban à nul autre second, acteur, chanteur qui semblait créé, mis au monde tout exprès pour représenter ce type fantastique de Shakspeare.

La Tempesta ne réussit pas mieux à Paris, le 25 février 1851. Lablache, Gardoni, Colini, Morino, Soldi, Mmes Sontag, Rosati, Ida Bertrand, Giuliani.

Le Tre Nozze, Berettoni, Alary; Lablache, Ferranti, Gardoni, Mmes Sontag, Ida Bertrand, Giuliani. 3 mars 1851.

Fidelio, Beethoven; Calzolari, Belletti, Fortini, Soldi, Susini, Mlles Sophie Cruvelli, voix riche, pompeuse et mal gouvernée, Corbari. 31 janvier 1852.

Luisa Miller, Verdi; Bettini, Valli, Susini; Fortini, Soldi; Mmes Sophie Cruvelli, Nantier-Didiée, Grimaldi. 7 décembre 1825.

Il Bravo, Mercadante; Bettini, Belletti, Guidotti, Fortini, Picasso, Mme de La Grange, brillante cantatrice, Beltramelli, Dompieri, Dessini. 12 mai 1853.

Après 41 ans d'existence en Italie, et 37 ans en France, *l'Italiana in Algeri* est reprise avec succès le 14 janvier 1854. Gardoni, Rossi, Mlle Alboni, beau talent, voix charmante, limpide.

Calzolari, Belletti, Ferranti, Dareni, Mmes d'Angri, Amigo, Grimaldi, l'avaient représentée le 26 février 1851.

Nina pazza per Amore, Coppola; Napoleone Rossi, Gardoni; Mlle Alboni. 6 mai 1854.

Il Trovatore, Verdi, Gassier, basse très chantante, énergique et suave; Graziani, baryton distingué, chanteur agréable, Baucarde, Mmes Frezzolini, beau talent, Borghi-Mamo, *contralto di cartello*. Succès. 23 décembre 1854.

1855, 1856, Mario.

Mme Gassier, cantatrice brillante, *soprano sfogatissimo*, ne figurait point dans ces pièces nouvelles, mais elle était fréquemment applaudie dans plusieurs rôles de l'ancien répertoire. Voyez Planches, page 217.

Gli Arabi nelle Gallie, Pacini, mis en scène par l'auteur; Gassier, Florenza, Baucarde, Mmes Bosio, Borghi-Mamo. 24 janvier 1855.

Fiorina, Pedrotti; Everardi, baryton agile mais étoffé, Carrion, Soldi, Mmes Penco, très jolie, talent à son aurore, et donnant plus que des espérances, Martini. 8 décembre 1855.

L'Assedio di Firenze, Corghi, Bottesini; Angelini, Graziani, Mario, Zucchelli, Rossi, Mmes Penco, Dall' Anese. 21 février 1856.

Violonariste d'une habileté prodigieuse, M. Bottesini ravit son auditoire en exécutant plusieurs thèmes variés sur l'instrument colosse de l'orchestre. Paganini du violonar, l'audacieux virtuose met son éléphant au galop, et lui fait moduler un ramage de fauvette, de rossignol. Ce merveilleux intermède est offert au public à la seconde représentation de *l'Assedio di Firenze*, après le premier acte de cet opéra. Double victoire pour l'auteur chef d'orchestre.

1856, 5 mars, incendie et destruction du théâtre de *Coven-Garden*, à Londres. Les Anglais lui donnaient le nom de *Temple de la musique et du chant*. De précieux manuscrits sont dévorés par les flammes.

VIRTUOSI.

Prime donne.

1645 Mlles Bertolazzi (Margherita).
1660 Bergerotti (Anna).
1662 Le Puis (Hilaire).
1729 Ungarelli.
1752 Tonelli (Anna).
1754 Deamicis.
1778 Mmes Chiavacci.
1787 Benini.
1789 Morichelli.
Baletti.
1801 Strinasacchi.
1802 Mlle Rolandeau.
1803 Mme Belloc-Giorgi.
1806 Canavassi.
1807 Barilli.
1809 Festa.
1810 Correa.
1813 Grassini.
Morandi.
1814 Mainvielle-Fodor.
1816 Catalani.
1817 Morandi.
1818 Féron.
1819 Ronzi de Begnis.
Mainvielle-Fodor.
1821 Pasta.
1823 Mlles Naldi.
Cinti.
Mombelli.
Mme Mainvielle-Fodor.
1825 Mlles Garcia (Marietta).
1827 Blasis.
1827 Mme Ferlotti.
Mlles Sontag.
1828 Catalani (Adelina).
1829 Mme Malibran (Marietta-Garcia).
Mlle Heinefetter (Sabine).
1830 Mmes Méric-Lalande.
Boccabadati.
1831 Caradori.
Vesperman.
1832 Mlles Grisi (Giulia).
Grisi (Giuditta).
Mme Schrœder-Devrient.
1833 Mlle Unger.
1834 Mme Tadolini.
1835 Taccani.
1837 Persiani (Tacchinardi-).
1845 Mlles Brambilla (Teresa).
1846 Brambilla (Pepina).
1847 Mmes Castellan.
1850 Fiorentini.
Sontag.
Mlle Cruvelli (Sophie).
1851 Mme Barbieri-Nini.
Mlle Duprez (Caroline).
1852 Mmes De La Grange.
1854 Frezzolini.
1855 Bosio.
Gassier.
Penco.
1856 Grisi (Giulia).

Comprimarie.

1645 Mlles Locatelli.
1660 Corbetti.
1662 Atto (Fil.) frère du ténor.
1752 Tonelli (Catarina).

1778 Mmes Baglioni.
1787 Une Anglaise.
1789 Galli.
Raffanelli.
1801 Parlamagni.
1802 Vinci.
1803 Nava-Aliprandi.
1808 Muraglia.
1810 Kies.
1813 Giacomelli.
1815 Goria.
1816 Mlles Chomel (Mme Rubini, plus tard).
Cinti (Cinthie Montalant).
1817 Mme Pasta.
1819 Mlles Cinti.
1824 Amigo.
1828 Marinoni.
1830 Mme Tadolini.
1832 Mlles Schultz.
1834 Assandri.
1836 Schironi.
1839 Grisi (Ernesta).
1843 Nissen.
1846 Corbari.
1848 Sara.
1850 Mme Giuliani.
1851 Mlle Corbari.
1852 Mme Grimaldi.
1855 Mlle Pozzi.

Contralti.

1645 Mlle Gabrielli.
1804 Mlle Cantoni.
1805 Mmes Ferlendis-Barberi.
1806 Bianchi.
1808 Mosca.
1813 Sessi-Maffei.
1815 Ferlendis-Barberi.
1817 Bartolozzi-Vestris.
1821 Pasta.
1825 Schiassetti.
Schütz.
1826 Cesari-Cantarelli.
1827 Pisaroni.
1830 Malibran.
1831 Michel.
1832 Mlle Eckerlin.
1833 Mmes Raimbaux.
1834 Albertazzi.
1835 Finkloor.
1836 Albertazzi.
1841 Garcia-Viardot.
1842 Mlles Brambilla (Marietta)
1847 Alboni.
1850 Ida Bertrand.
1852 Mmes Nantier-Didiée.
1854 Borghi-Mamo.

Musici.

1660 Piccinni.
Rivani.
Melani.
1662 Melone.
1805 Crescentini.

Tenori.

1778	Caribaldi.
	Viganoni.
1787	Calvesi.
	Mengozzi.
1789	Viganoni.
	Mengozzi.
	Scalzi.
1801	Lazzarini.
	Sacconi.
1802	Viganoni.
	Binaghi.
1803	Nozzari.
1805	Zardi.
1806	Bianchi (Eliodoro).
1808	Garcia.
	Brida.
1809	Guglielmi.
1811	Crivelli.
	Tacchinardi.
1814	Guglielmi.
1816	Vercellino.
1817	Garcia.
	Tramezzani.
1819	Garcia.
	Bordogni.
1823	Bonoldi.
1824	Curioni.
1825	Mari.
1826	Rubini.
1827	Donzelli.
	Garcia.
1831	Davide (Giovanni).
1832	Rubini.
	Yvanoff.
1841	Mario di Candia.
1842	Corelli.
1843	Salvi.
	Malvezzi.
1846	Cellini.
	Gardoni.
1850	Yvanoff.
	Calzolari.
	Sims-Reeves.
1851	Guasco.
	Duprez (Gilbert).
	Pardini.
1852	Bettini.
1854	Baucarde.
	Gardoni.
1855	Mario.

Bassi cantanti e Baritoni.

1660	Tagliavacca.
1752	Guerrieri.
1778	Poggi.
	Tosoni.
1789	Mandini.
1802	Martinelli.
1809	Lombardi.
1810	Martinelli.
1813	Pellegrini.
1814	Rovedino, fils.
1816	Bassi (Niccolò).
1819	Pellegrini.
1821	Galli.
1826	Zucchelli.
1829	Inchindi.
1830	Lablache.
1832	Tamburini.
1843	Ronconi.
1850	Colini.
1851	Belletti.
1854	Graziani.

Bassi.

1660 Assalone.
1662 Augustino.
1778 Gherardi.
1787 Morelli.
1789 Rovedino.
1801 Parlamagni.
1805 Tarulli.
1811 Porto.
1819 De Begnis.
1821 Galli.
1823 Levasseur.
1824 Zucchelli.
1826 Galli.
1829 Santini.
1832 Lablache.
1843 Fornasari.
Morelli.
1845 Dérivis (Prosper).
1846 Coletti.
Tagliafico.
1848 Morelli.
Arnoldi.
1850 Scappini.
1851 Lablache.
Fortini.
1854 Napoleone Rossi.
1855 Angelini.
Florenza.

Buffi.

1660 Chiarino.
1662 Bordigone.
1729 Ristorini.
1752 Manelli.
1754 Deamicis.
1778 Focchetti.
1789 Raffanelli.
1801 Raffanelli.
1803 Martinelli.
1805 Barilli.
Carmanini.
1819 Barilli.
Graziani.
1820 Graziani.
Naldi.
1821 Graziani.
1832 Santini.
1834 Lablache.
1842 Lablache et son fils Frédéric.
1843 Lablache.
1845 Ronconi.
1851 Ferranti.
1855 Zucchini.

Services les plus prolongés.

Mlles Amigo, 20 ans.
Grisi (Giulia), 18 ans.
Mmes Persiani, 12 ans.
Pasta, 10 ans.
Mainvielle-Fodor, 9 ans.
MM. Bordogni, 20 ans.
Lablache, 20 ans.
Barilli, 15 ans.
Tamburini, 14 ans.
Garcia, 12 ans.
Graziani (*buffo*), 11 ans.
Rubini, 11 ans.

Tant que les rois, reines, princes, princesses, seigneurs, dames et filles d'honneur ont gambadé, paradé sur les théâtres

de la cour, pour y débiter bien souvent des obscénités, il n'a point été permis d'inscrire le nom des artistes sur les livrets d'opéra. Ces noms auraient offusqué les yeux des nobles baladins qui voulaient y figurer seuls. Voilà pourquoi ma liste de virtuoses passe de 1645 à 1660, époque où de nombreuses représentations italiennes furent données au public de Paris. Deux cents noms titrés sont inscrits sur le livret des *Nozze di Teti e di Peleo*, 1654, vous y chercheriez vainement ceux des chanteurs italiens. Cette litanie est trop longue et ne présente aucun intérêt. Je vous ferai connaître pourtant les dames qui représentaient les neuf Muses dans le ballet joint à l'opéra de Cavalli. Ces dames formaient le cortége galant de Louis XIV, Soleil obligé de tous les carrousels, de toutes les fêtes dramatiques, Apollon chantant ses propres louanges, ayant un disque radieux brillant sur sa poitrine.

Voici les noms de ces neuf sœurs : La princesse d'Angleterre, la princesse de Conti, les duchesses de Créqui, de Roquelaure, de Saint-Simon, Mmes de Monlouet, d'Olonne, Mlles de Villeroy, de Gourdon.

Directeurs de la Musique.

1660 Cavalli (Francesco).
1662 Idem.
1729 Papirio (Lucio).
1752 Bambini.
1778 Piccinni (Niccolò).
1789 Viotti.
1801 Bruni.
1803 Mosca (Giuseppe).
1810 Tadolini.
1816 Hérold.
1817 Paër.
1819 Paër.
1830 Rossini, de nom ;
Tadolini, de fait.
1837 Tadolini,
1848 Bazzoni.
1850 Eckert.
1852 Bazzoni.
1853 Alary.
1855 Schimons,
Caceresse.

Chefs d'Orchestre.

1651 Lulli (Giambatista).
1662 Idem.
1729 Mouret.
1752 Dauvergne.
1778 Rey.
1789 Mestrino, Bruni.
1790 Lahoussaye.
1801 Bruni.

1805 Grasset.
1819 Grasset.
1829 Vidal.
1831 Girard.
1832 Zamboni.
1833 Parisini.
1838 Barbereau.
1838 Tilmant.
1850 Hiller (Ferdinand).
1852 Castagneri.
1853 Bonetti.
1855 Bottesini.

En 1660, lors de la mise en scène du *Serse* de Cavalli, sur le théâtre de la cour, l'orchestre se composait de

Six téorbes : de La Barre, Vincent, Ytier, Grénerin, Le Moine, Hurel ;

Neuf flûtes : Piesche, Descôteaux père et fils ; Hotteterre (Henri), Nicolas et Louis, dit *le Romain*, ses deux fils ; Paisible, Alais et Destouches ;

Et d'une trentaine de violons : Marchand, La Caisse, La Fontaine, Le Bret, La Pierre, Le Comte, Magny, les deux Lavigne, les deux Le Roux, Le Grès, Roulet, Huguenet, La Barre, cadet, Henry père et ses deux fils ; Godon, Lafeuille, Dubois, Lepeintre, Brunet, Hotteterre (Martin), Boutet, La Rosière et quelques élèves de Lulli, choisis dans la bande des petits-violons.

Lorsque Perrin et Cambert ouvrirent leur Académie royale de Musique, onze ans après (1671), leur orchestre, composé de quatorze musiciens, y compris le claveciniste, ne présentait pas même le tiers des 47 ou 50 symphonistes qui sonnaient au théâtre italien de Louis XIV. Les manuscrits de Philidor (André Danican), ne font pas mention des trompettes employées d'une manière si brillante par F. Cavalli dans *Eritrea*. Voyez Planches, n° 30.

OPÉRA ALLEMAND.

1802, AU THÉATRE MOZART (de la Cité).

DIRECTION D'ELMENREICH.

Blasius, chef d'orchestre.

L'Enlèvement au Sérail, Mozart ; 16 novembre 1802. Chanté

par Elmenreich, basse la plus profonde que j'aie entendue (1), trois acteurs dont les historiens ne nous ont pas transmis les noms, et par Mmes Lang, Luders, Lange (Aloïse de Weber), belle-sœur de Mozart.

Le Mari jaloux, Dittersdorff; 19 novembre 1802.

Le Visionnaire, Miller; 21 novembre 1802.

Le Miroir d'Arcadie, Süssmayer; 27 novembre 1802.

Le Paysan tyrolien, Eibel; 28 novembre 1802.

La Fête des Bramines, Miller; 3 décembre 1802.

1829, A FAVART.

DIRECTION DE RŒCKEL.

Der Freyschütz, C. M. de Weber; 14 mai 1829. Haitzinger, Fischer, Fritze, Riesse, Wieser, Rœckel, Mmes Fischer, Hanff. Huit représentations.

La Flûte enchantée, Mozart; 21 mai 1829, début de Mlle Greis. Deux représentations.

Fidelio, Beethoven; 30 mai 1829. Trois représentations. Cloture le 9 juin suivant.

1838, A FAVART.

DIRECTION DE RŒCKEL.

Der Freyschütz; 6 avril 1830. Haitzinger, Wolterek, Fischer, Wieser, Rœckel, Mmes Schrœder-Devrient et Fischer, Roland.

Faust, Spohr; 20 avril 1830.

Le Sacrifice interrompu, Winter; 27 avril 1830.

Bibiana, Pixis (Jean-Pierre); 1er mai.

Fidelio, Beethoven; 8 mai.

Oberon, C. M. de Weber; 25 mai.

Rœckel voulut faire chanter, dans *Oberon*, le chœur de chas-

---

(1) Voyez Planches, page 217, à la fin de la dernière portée.

seurs d'*Euriante*; sachant que je l'avais intercalé dans *la Forêt de Sénart*, il vint me demander la musique de ce morceau capital. En la lui donnant, j'oubliai de dire que j'avais séparé les deux couplets de ce chœur au moyen d'une prière affectueuse et tendre, modestement accompagnée, ombre placée en avant du second tableau, dont je préparais ainsi la brillante explosion. Je me proposais de forcer le public à demander un bis auquel il n'aurait pas songé peut-être, le chœur de Weber se doublant sur lui-même à l'instant par l'arrivée du second couplet. Quelques heures après, m'apercevant d'un oubli qui pouvait jeter le trouble dans l'exécution du chœur, je courus au théâtre pour biffer tout ce que j'avais ajouté dans la partition, et mettre ainsi chanteurs et symphonistes sur le bon chemin. Je les trouvai chantant le premier couplet. Quand il fut terminé, je voulus arrêter Rœckel, et le sérieux *capel-meister* me rit au nez, continuant de battre la mesure. Jugez de ma surprise, lorsque je vis la troupe harmonieuse garder le pas, et dire ma prière en allemand. Rœckel avait saisi mon idée, et, l'adoptant avec ardeur, il s'était empressé de modeler quatre vers allemands sur mes rhythmes français.

Tout ce que je faisais étant condamné, proscrit, méprisé, bafoué d'avance par une cabale jalouse, implacable, je me gardais bien de me dire l'auteur d'une infinité d'airs, de duos, de chœurs, de finales que je donnais à l'Odéon, sous des noms supposés, et qui, de plein vol, passaient au Conservatoire pour y continuer un succès dont je riais de bon cœur mais *sotto voce*. Au Conservatoire! entendez-vous? Comme le chœur de Weber était chanté depuis cinq ans, et deux fois chaque année, tel qu'on le disait à l'Odéon, de sourdes rumeurs s'élevaient contre moi. J'étais accusé de plusieurs forfaits du même genre, lorsque le brave Rœckel fit sonner le chœur d'*Euriante* dans la représentation d'*Oberon* du 25 mai 1830.

Mon humble prière, défilant au milieu de l'œuvre éclatante de Weber sur des paroles allemandes, m'avait frappé d'étonnement. La surprise de mes opposants fut bien plus grande lorsque la version de Rœckel sembla me prendre en flagrant délit

de plagiat, de vol, d'impudente usurpation. Ce fut un hourra formidable, un *crescendo* public, un chorus général, j'étais un homme mort, *hic jacet*, si deux mots du poète allemand n'avaient apaisé la tempête.

Rœckel emporta ce chœur d'*Euriante* ainsi disposé, le fit entendre en Allemagne, où depuis lors il est adopté, chanté sur tous les théâtres. L'empereur de Russie me le fit demander par M. le comte de Tolstoy.

La Famille suisse, Weigl; 3 juin.

Cordelia, monodrame, Kreutzer (Conradin); 18 juin. Mme Schrœder-Devrient.

L'Enlèvement au Sérail, Mozart; 15 juin.

La Fiancée du Brigand, Ries (Ferdinand); 22 juin.

1831, A FAVART.

DIRECTION DE RŒCKEL.

Der Freyschütz, 3 mai.

Don Juan, Mozart; 26 mai.

Euriante, C. M. de Weber; 14 juin.

Fidelio, Beethoven; 18 juin. Cloture le 30.

Der Freyschütz et *Fidelio* furent les opéras les plus suivis et les plus représentés.

1842, A VENTADOUR.

DIRECTION DE SCHUMANN.

Der Freyschütz, 23 avril; Poëk, Oberhofer, Schmezer, Wolf, Mmes Walker, Schumann, Schülze, Lützer.

Jessonda, Spohr; 28 avril.

THÉATRE IMPÉRIAL ITALIEN.

SAISON DU 1er OCTOBRE 1855 AU 31 MARS 1856.

SSri Calzado,	impresario.
Bottesini (Giovanni),	direttore di canto e orchestra.
Dai Fiori,	direttore della scena.
Roux,	direttore de' cori.
Vogler,	capo della copisteria.
Vogler, figlio,	bibliotecario.
Robecchi,	pittore.
Martin,	macchinista.

Primi Soprani assoluti.

Sre Frezzolini.
Boccabadati (Virginia).
De Roissy (Noemi).
Fiorentini (Claudia).
Grisi (Giulia).
Penco (Rosina).

Comprimaria.

Sra Pozzi (Virginia).

Primo Contralto assoluto.

Sra Borghi-Mamo (Adelaide).

Primi Tenori assoluti.

Primi Baritoni assoluti.

Sri Everardi (Camillo).
Graziani (Francesco).

Primo Basso profondo.

S. Angelini (Francesco).

Primo Buffo assoluto.

S. Zucchini (Giovanni).

Seconde parti.

Sre Dell' Anese.
Martini.
Sri Pouey, B.
Rossi, F.
Soldi, G.
Zucchelli, C. E.

Soggeritore.

Monterasi.

CHOEUR.

Premiers Sopranos.

Mmes Neveu.
Picque.
Galant.
Massot.
Laurans.
Bernard.
Muller.
Levasseur.
Baillou 1.
Baillou 2.

Seconds Sopranos.

Mmes Laure.
Barthélemy.
Roux.
Choel.
Jacquin.
Leclerc.
Antonia.

Contraltos.

Mmes Thiébaut.
Kretschmer.
Philippe.
Antoinette.
Laboire.
Freisse.

Premiers Ténors.

MM. Grillié, père.
Vallée.
Malherbe.
Cazaboni.
Tonella.
Carminati.
Galloni.

Seconds Ténors.

MM. Grillié, fils.
Lavergne.
Biot.
Martin.
Pelletier.
Garcia.

Barytons.

MM. Brouillot.
Quesne.
Brianne.
Vadori.
Romilli.
Benincasa.

Basses.

MM. Rache.
Prieur.
Jannin.
Valerini.
Capuzzo.
Collé.
Zanchi.

ORCHESTRE.

Prem. Violons.

MM. Terby.
Becquié.
Tuffereau.
Michiels.
Deledicque.
Douay.
Greive.
Garcin.

Sec. Violons.

MM. Porthéaut.
Maussant.
Pazetti.
Colbrain.
Borelli.
Accursi.
L'Hote.
Bagdanoff.

Violes.

MM. Mas.
Navarre.
Dragone.
Hostie.

Violoncelles.

MM. Chevillard.
Leglu.
Lévy.
Meunke-Lévy.
Thonon.

Violonars.

MM. Galliod.
Claveau.
Hurand.
Chaine.
Renard.
Folie.

Flûtes.

Mermet.
Forestier.

Hautbois.

Triébert.
Garimond.

Clarinettes.

Klosé.
Lecerf.

Bassons.

Marsoli.
Limberger.

Trompettes.

Guérin.
Chapelle.

Cors.

MM. Paquis.
Raoux.
Schlottman.
Bonnefoy.

Trombones.

Faivre.
Lauff.
Handorff.

Ophicléide.

Demange.

Harpe.

Tariot.

Timbalier.

Miolan.

Grosse Caisse.

Vogler.

Triangle.

Lebeau.

Tambour.

Bussone.

CADENCE FINALE.

Ces chanteurs italiens que notre Académie royale de Musique bannit en 1754, parce qu'ils plaisaient à ses fidèles, et leur apportaient les bienfaits de la civilisation ; ces virtuoses proscrits sont maintenant appelés, engagés à grands frais par cette même Académie, qui, sous un titre nouveau, n'en reste pas moins l'opéra français dans sa barbarie native, et dégoisant son argot accoutumé. De beaux noms sur l'affiche, des trésors enlevés au voisin et dont la jouissance nous est interdite, là se borne le résultat de ces enrôlements somptueux. Monté sur Bride-d'Or, armé de sa Durandal, le roi des preux, le fier Roland va triompher d'un millier de Sarrasins; croyez-vous que le paladin redoutable conservera tous ses avantages si vous lui donnez le palefroi de Sancho, le cimeterre d'Arlequin? Un foudre de guerre italien, un Rubini, un Tamburini, un Lablache, une Pasta, exilés à notre Académie, y prennent la condition peu satisfaisante de l'oiseau dans la glu, du poisson dans le foin. Inutile comme la toilette d'une vieille femme, leur talent y va périr d'inanition. Le sacrifice est énorme, il doit être payé plus que libéralement.

Les danseurs n'ont pas besoin de connaître le langage d'un pays pour s'y faire comprendre, admirer, applaudir; et voilà pourquoi nos ballets sont d'une si rare perfection. Français, Italiens, Espagnols, Anglais, Allemands, Polonais, Russes, tous s'y montrent sages des pieds et des mains. Comme le ballérin Démétrius, que Lucien a rendu célèbre, ils font jouer un même télégraphe.

Si les Italiens ne peuvent pas chanter à notre Académie, c'est que le baragouin en usage à ce théâtre est antipathique, révoltant au point qu'une oreille exercée ne saurait le supporter. Ce n'est pas du français, mais une mixture, un pudding de mots coupés, brisés, parfaitement inintelligibles même pour un auditoire parisien. Vous amèneriez à cette Académie des Farinelli, des Gabrielli, qu'ils seraient désarmés, terrassés, étranglés dès la seconde phrase.

Lorsque dans une soirée, dans un bal, on offre du punch, vous plaît-il d'en accepter un verre? Reconnaissez-vous au passage les trois éléments dont cette liqueur charmante se compose? Si vous aimez le punch vous êtes musicien, ou du moins heureusement disposé pour entendre et gouter les œuvres de nos Amphions.

La musique est un punch réel, un punch dont la tonique, la tierce et la quinte sont fournies par le rum, le sucre et le citron : accord parfait qui se lie, se mêle, se forme dans le vase. Accord doux, piquant, énergique; ensemble ravissant dont les précieuses fractions donnent un reflet de topaze à l'harmonica de cristal en bataille rangé. L'œil est flatté d'abord très-agréablement, l'odorat et le gout auront bientot leur tour.

Cet accord, tout parfait qu'il soit, ne vous paraît pas fort ingénieux. Tonique, médiante, dominante, c'est un peu vulgaire, direz-vous, c'est nous mettre à la gamme. Eh bien! chantons plus haut, et la musique entière, comme l'accord parfait, sera formée avec trois ingrédients, adroitement agglomérés; un punch composé de mélodie, d'harmonie et de rhythme. Enlevez à la musique une de ces parties essentielles, un de ces moyens puissants, vous ne la détruirez point, j'en conviens; mais cette musique ainsi mutilée, frappera des coups incertains, elle n'attaquera point l'oreille et le cœur avec franchise, avec énergie. Une œuvre de peinture, de sculpture, doit réunir aussi trois qualités indispensables : invention, sentiment, exécution. Un opéra se compose de vers, de chant et de sonnerie instrumentale. Si vous desirez battre en brèche et renverser des remparts de granit, il faut tirer de trois points différents sur un même

but, établir un feu croisé. Le punch, toujours le punch! Ma comparaison est vulgaire, mais elle est vraie, juste; en musique, rien de faux ne peut être admis.

Otez au punch le rum, vous n'aurez plus du punch, mais de la limonade. Supprimez le sucre, il restera du rum acidulé. Enlevez le citron, il faudra vous contenter du grog, de l'alcool sucré. Toutes ces combinaisons peuvent plaire à certains gouts, mais elles ne feront éprouver à l'amateur de punch qu'une jouissance très imparfaite. Il finira peut-être par s'accoutumer au breuvage. S'il veut bien l'accepter, ce ne sera point sans hésitation, sans interroger son gout pour lui demander raison des sensations dont on le prive. Le gourmet ne vous désignera peut-être pas d'abord ce qu'il cherche et ne trouve point; mais, certes, il vous dira qu'il lui manque, en effet, quelque chose, et que son plaisir n'est pas complet.

Des maîtres fort habiles en contrepoint semblent persuadés qu'ils vont satisfaire leurs auditeurs en les bourrant d'accords bizarres et tourmentés avec un singulier artifice. Croyez-vous les dégustateurs assez niais pour ne pas s'apercevoir qu'on les prive du sucre de la mélodie? D'autres musiciens feront preuve d'une brillante imagination, et seront incapables de tirer parti de leurs motifs élégants et pleins d'originalité. Leur mélodie planera sur des accompagnements insipides, plats, inanimés, vides, sans mesure, sans énergie, frappant à faux; et cette cantilène, vrai cauchemar pour une oreille musicienne, la charmera plus tard lorsque une fileuse, un chiffonnier, la chantera bien ou mal dans la rue. Elle montrera ses formes gracieuses dès que le chiffonnier virtuose l'aura débarrassée des haillons d'une harmonie stupide. Le chanteur en scène disait des choses charmantes, et l'orchestre lui répondait par des trivialités, des accords d'une banalité révoltante, et que l'oreille repousse avec dégout. L'auteur nous a refusé le rum de l'harmonie et sa limonade affadit.

S'il n'y avait point de par le monde musical des littérateurs français, des faiseurs de drames prétendus lyriques, dont les lignes rimées sont dépourvues de toute espèce de mesure, de ca-

dence, d'accent; livrets où le vers boiteux est suivi du vers bancal, où la phrase bossue appelle une phrase sourde et rachitique, je n'aurais point à signaler le défaut de rhythme, l'absence du citron. Presque tous les musiciens se montrent sensibles au rhythme, rien de plus facile que d'en observer les lois, et de donner à l'oreille cette précieuse et charmante symétrie qu'elle réclame, qu'elle exige impérieusement. La rimaille de nos prosateurs s'y oppose et la musique française de chant est d'un ridicule intolérable, inouï, prodigieux à l'égard de l'accent, de la cadence et de la mesure. Si notre public paraît la subir avec résignation, c'est qu'une longue habitude a brisé son tympan, l'a façonné dès l'âge le plus tendre au choc bizarre et déplaisant de notes égarées sur la trace de mots assemblés au hasard, aux fragments de mélodie qui ne sympathisent entre eux en aucune manière, aux temps faux, aux dessins brisés, torturés, aux demandes sans objet, aux réponses fallacieuses. Interrogez la foule qui se presse dans les foyers de l'Opéra, sur les boulevards, dans les cercles et les cafés ; consultez ce peuple d'amateurs sur les résultats de cette musique française de chant, dont ils sont forcés, contraints de se nourrir parce qu'ils n'en ont jamais eu d'autre, ils vous diront tous : — C'est bien, mais !... » Le voyez-vous ce *mais !* qui va vous ramener à ce que j'ai dit précédemment. — C'est bien, mais pourtant les musiques allemande, espagnole, italienne, ont je ne sais quoi, je ne sais quel charme secret, que nos opéras français ne possèdent point. »

Ce charme, secret pour vous! mais bien connu des musiciens, c'est le rhythme dont la puissance irrésistible agit toujours victorieusement sur l'auditoire; soit qu'elle suive les molles ondulations du ruisseau de Beethoven, soit qu'elle entraîne et renverse tout comme les torrents de Rossini, de Weber ou de ce même Beethoven. Ce je ne sais quoi, c'est encore le rhythme, la mesure, la cadence, la symétrie si bien observée par les peintres, les sculpteurs, les soldats, et dont l'architecture, la poésie et la musique ne sauraient se passer. Symétrie que vous établissez avec un soin particulier dans les ornements de votre salon, de votre boudoir. Deux vases, deux flambeaux y figurent à droite,

à gauche de la pendule, et sont en harmonie de matière, de style avec cette horloge. Essayez de mettre une botte, une lanterne à la place d'un de ces vases, d'un de ces flambeaux, les aveugles seuls ne seront point choqués de l'horrible cacophonie. Admirerez-vous deux beaux yeux, si l'un regarde au ponant, l'autre au levant? Des yeux louches ne sont-ils pas une dissonance que rien ne peut sauver? Eh bien! votre musique est louche, bigle, ne vous en déplaise.

Privés de toute cadence poétique et musicale, nos airs français ne sont pas chantables, aussi ne sont-ils pas chantés hors de la scène. Les amateurs les dédaignent, les étrangers s'en moquent. Ces airs si drôlement batis ne sont pas même exécutés au Conservatoire, dont les réglements, dictés dans l'intérêt de cette musique boiteuse, proscrivent les airs italiens, allemands. Mais, comme un air allemand, italien, devient un air français quand il module des paroles françaises, les élèves ont recours à ce moyen d'éluder la loi qui leur est imposée. Si le répertoire des opéras traduits ne leur fournit pas des cavatines assez nouvelles, on verra ces jeunes virtuoses courir chez les traducteurs, afin d'en obtenir ces paroles françaises, passeport indispensable, réclamé par les statuts de notre Conservatoire. La procession de ces chanteurs désappointés se met en marche toutes les années à l'époque des concours; j'ai l'agrément de la voir défiler dans mon cabinet.

Faites-moi la grâce de me dire quels sont les opéras exécutés dans les exercices de ce même Conservatoire? Plusieurs m'ont affirmé que *le Barbier de Séville*, *la Pie voleuse* brillaient en tête de son répertoire.

Et pourquoi cette préférence anti-nationale et constante?

Parce qu'il n'y a pas dans toutes vos comédies mêlées de chants, une seule partition où les voix se trouvent adroitement combinées, un opéra dans lequel la prose marche d'accord avec la musique, une pièce où l'on puisse faire manœuvrer à la fois, et d'un seul coup, un soprane, un contralte, un ténor, un baryton, une basse noble, une basse comique, avec les chœurs assortissants. Toute la toilette de madame! comme vous l'auriez aussi

dans *l'Italienne à Alger*, et cent autres compositions étrangères. En formant des élèves pour nos théâtres, on ne veut pas leur apprendre à patauger, ils ne barbotteront que trop lorsqu'ils viendront en scène, devant le public, et qu'il faudra, sous peine de la vie, mastiquer, triturer le pudding géologique de nos paroliers.

Les directeurs de notre Conservatoire ont toujours été sages, prévoyants sur ce point essentiel. Mieux que moi, ces pères conscrits savaient et savent que *Zampa*, *le Pré-z-aux-Clercs*, œuvres de génie, d'immense talent, que nous devons couvrir de lauriers, sont nécessairement d'un résultat pauvre, déplorable au théâtre. Hérold en gémissait. Forcé d'écrire pour un assortiment de galoubets, n'ayant pas une seule voix grave à sa disposition, pouvait-il échelonner son édifice harmonique, le camper sur une base solide, et le nourrir également sur toutes ses lignes? Faites entendre ces deux opéras dans un exercice d'élèves, on saura que vous possédez plusieurs ténors, de nombreux sopranes; mais il faudra que, sur le programme, vous donniez l'inventaire, le contrôle des basses, des barytons, des contraltes que vous gardez en magasin, et qu'il vous est impossible d'amener sur le front de bandière.

Tous les cheveux blancs que l'on voyait sur la belle tête de Boieldieu, n'avaient pris de bonne heure ce reflet argenté qu'à la suite des contrariétés, des tourments que la rimaille des faiseurs de livrets causait à ce maître à chaque instant de sa vie. Vous savez comme il était délicat, susceptible, vétilleux sur l'observation du rhythme et de la prosodie. Les vers estropiés de ses fabricants l'arrétaient six semaines sur la même phrase, il s'évertuait à la redresser, à la mettre au moins sur trois pieds s'il était impossible de la faire galoper sur quatre. Il s'inquiétait, gémissait, il en était malheureux. Vainement je l'exhortais à prendre son mal en patience, à compter sur la barbarie de ses auditeurs, je lui chantais même une de ses plus jolies ariettes en la parodiant :

Vous vous alarmez d'une mouche,
Du rimeur suivez les faux pas;

S'il ne peut marcher, qu'il se couche,
En pièces mettez son fatras.

Boieldieu trouvait la plaisanterie de fort mauvais ton; il ne riait pas du tout. Sérieux comme le grand harmoniste Meyerbeer, lorsqu'il entend un air scintillant et joyeux de Rossini, il me disait : — Ces versicules sont pour moi des montagnes, je ne puis les soulever, les tailler, les ajuster à ma fantaisie. Si j'étais assez heureux pour obtenir des paroles mesurées, cadencées, je ne perdrais pas mon temps et mes peines à faire cadrer ces phrases irrégulières avec une mélodie qui doit être rhythmée. Je composerais six opéras au lieu d'un; j'en écrirais douze; l'impatience, le dépit, la mauvaise humeur, ne viendraient pas m'assiéger, abattre mes inspirations. »

Bon voisin, je compatissais à sa douleur, et toutes les fois que des accrocs l'arrêtaient, un messager m'apportait les versicules tortus que je redressais à l'instant. Il m'envoyait des pages entières. Je conservais ces autographes, collection précieuse, volumineuse surtout, une razzia m'en a privé; mais il est consolant de penser que les voleurs d'autographes ne les détruisent pas. Le nombre de ces pièces témoigne de l'embarras du musicien et des voyages de son courrier. J'étais alors sous le feu de la critique, feu qui me réjouissait infiniment; il s'est, hélas ! éteint beaucoup trop tot. Je passais pour le rimeur le plus ridicule que l'on eût jamais signalé. Rimeur pitoyable, j'en conviens de grand cœur; pitoyable rimeur, ce titre ne saurait être contesté, puisque je prenais pitié des souffrances de Boieldieu, puisque je voulais bien corriger le thème des grands faiseurs.

Et pourtant ces barbouilleurs de prose rimée, dont l'oreille est plus dure que la croupe du cheval d'Henri IV, trottant sur le Pont-Neuf, ne sauraient faire un pas dans les rues de Paris sans fouler une page de cinquante lieues de long, fidèle image de la poésie lyrique, se composant d'éléments réguliers, aplanis. Veulent-ils retrouver le pórtrait ressemblant, la photographie de leurs tripotages littéraires destinés à d'infortunés musiciens? Ces barbares rimeurs n'ont qu'à prolonger leur course jusqu'à Champigny, Bonneuil, Sucy, Chennevières, Ormesson, La

Queue, etc. Dans ces villages, ils seront chez eux, sur leur terrain, se crottant jusqu'à l'échine, se brisant les pieds sur des moellons aigus, tortus, mal joints, trapezoïdes, qui vont faire bondir leur véhicule si le cheval passe de l'*andante* à l'*allegro*. Mais, dira-t-on, le pavé de Paris n'est pas d'une régularité parfaite, le carré s'y change souvent en parallélogrammes de diverses longueurs. Et voilà justement ce qui rend ma comparaison parfaite ! Allez dans un autre quartier vous y trouverez d'autres formes qui seront en harmonie avec elles-mêmes. Le dessin changera, c'est ce que nous desirons ; mais la régularité ne cessera pas d'exister. Je voudrais aussi rencontrer sur ce pavé des losanges, des triangles, des polygones symétriquement ajustés comme dans certaines salles à manger, vrais modèles de poésie lyrique. Un rhythme constant fatiguerait par son uniformité, les figures du rhythme se multiplient à l'infini, vous passez de l'une à l'autre et l'oreille se plait à cette heureuse diversité. Mais vous devez être fidèle aux combinaisons nouvelles que vous saisissez en passant.

Voilà par quel adroit artifice Paisiello, Mozart, Cimarosa, Rossini, savent captiver l'attention d'un public enchanté pendant toute la durée d'un immense finale, riche de mélodies, il est vrai, mais capricieux, piquant sans cesse la curiosité par les images, les dessins variés qu'il présente à l'oreille. Ces peintres nous font voyager dans les bosquets d'Alcine ; à chaque détour, un paysage nouveau se présente, et ranime, soutient l'intérêt qui faiblirait sans cet heureux secours. Le finale de *Don Giovanni* dure 15 minutes; celui de *il Barbiere di Siviglia*, 21 et 1/2; celui d'*Otello*, 24 ; le quintette de *la Gazza ladra*, 27; et le finale de *Semiramide*, 30 minutes ; le temps nécessaire au piéton vigoureux pour aller de l'obélisque à la porte impériale du Louvre, en suivant le quai. Ces colosses de musique vous ont-ils jamais fait éprouver un instant de fatigue, d'ennui ? Avez-vous pris votre plaisir en patience quand vous les écoutiez ? Ces longs chemins sont parsemés de roses que la mélodie et le rhythme font naître sous vos pas. L'aiguille qui marche à votre ceinture a fait un demi-tour de cadran, et vous ne l'avez

pas interrogée une seule fois! Mesure-t-on les heures de plaisir?

La durée d'un morceau de musique est physique et morale. Êtes-vous charmé? l'aiguille peut trotter *a piacere*. L'absence de la mélodie et du rhythme vous laissent-ils dans un calme plat? Cinq ou six minutes d'une telle psalmodie suffisent pour assommer gens et bêtes. Eh bien! ces finales opulents, ces groupes séducteurs sont encore à naître dans l'opéra français. Vous avez des queues d'acte, et pas un finale qui mérite ce nom; pas un de ces *adagio* larges comme la plaine des Sablons, tel que celui de *Semiramide*, *Qual mesto gemito* et cinquante autres; pas un de ces ensembles délicieux, magiques où le rhythme caresse, agite mollement tout un auditoire, tels que l'imbroile du brevet dans *le Nozze di Figaro*, ou bien *Questo è un nodo avvilupato*, *de Cenerentola*, etc., etc. Nos musiciens en composeraient de fort beaux, sans doute, mais il faudrait un poète lyrique, un poète réel et capable de leur en dessiner le croquis.

Je suis avocat, j'étais chasseur en mon jeune temps, et vous ne sauriez croire combien le droit et la chasse m'ont été d'un secours précieux dans mes explorations musicales. Au mois de mai, vous allez dans la plaine y siffler des cailles; le rhythme du cri de l'oiseau, rhythme de l'iambe, est par vous répété fidèlement; la caille vient à l'appel, la voilà presque sous le filet. Un coup, un seul que vous frappez à faux, détruit l'illusion du volatile fasciné, son oreille l'avertit de la ruse, il part à tire d'ailes et ne reviendra plus. Croyez-vous que nous soyions moins sensibles que les oiseaux? si nous ne pouvons éviter par la fuite le choc d'un rhythme brisé maladroitement, il nous faut endurer sur place un tourment qui doit être suivi d'une infinité d'angoisses du même genre.

—Êtes-vous heureux! disais-je à Boieldieu, vous avez musiqué deux vers parfaits en votre vie. Spontini seul peut se réjouir d'un pareil bonheur. Deux vers admirables de mesure et de cadence!

Non, | rien n'a | dû chan | ger son | ame,
Non, | rien n'a | dû chan | ger sa | foi.

—Le beau mérite! Longchamps a fait deux vers mesurés parce

qu'il n'en a fait qu'un. Jouy, dans *Fernand Cortès*, n'a-t-il pas employé le même procédé?

Je n'ai | plus qu'un de | sir, c'est ce | lui de te | plaire;
Je n'ai | plus qu'un be | soin, c'est ce | lui de t'ai | mer.

» Plus fortuné que moi, Spontini pouvait conclure sa période sur ces deux vers, tandis que j'étais forcé de continuer, de finir avec un distique effroyable, dont l'effet déchirait l'oreille déjà charmée par un début excellent. Voyez la suite, et dites-moi si la conclusion est digne de l'exorde?

Non, | rien n'a | dû chan | ger son | ame;
Non, | rien n'a | dû chan | ger sa | foi.
El | le par | tage en | cor ma | flamme;
El | le est en | cor fol | le de | moi.

» Peut-on imaginer rien de plus monstrueux que ces le, le, frappant à faux sur des temps forts? mais un auditoire français est indulgent parce qu'il est insensible à toute musique. Les aveugles ont-ils jamais critiqué le dessin, le coloris d'un tableau?»

Désespérés d'avoir sans cesse à manier un pareil galimatias, Hérold, Auber, Meyerbeer, ont pris enfin le parti de composer leur mélodie, de la rhythmer à peu près, et de l'écrire sans songer aux paroles qui doivent l'accompagner. Le sens, le caractère, la pensée du morceau les guident seulement. Leur partition faite, leurs dessins arrêtés, ils les saupoudrent de paroles. — Va, disent-ils au vers tortu, boiteux, bancal; trouve ta place bien ou mal; frappe sur le tambour ou sur la caisse, peu nous importe: chantera qui pourra. »

Les acteurs acceptent le défi bravement. Aussi malins que les auteurs de la musique, ils éludent à leur tour la difficulté proposée. Ils chantent puisqu'ils sont assez honnêtement payés pour chanter; mais ils tournent, ils évitent l'obstacle, au lieu de l'attaquer afin de le surmonter. D'ailleurs ils ont vergogne, *pudet, tædet, pœnitet* d'estropier leur langue publiquement, et pour ne pas disloquer à leur tour les paroles que le musicien s'est vu forcer de massacrer, ils chantent la musique en catimini, vocalisent du bout des doigts en touchant à ce fagot d'épines, de telle manière qu'on n'entende pas un seul mot. Les

choristes même, les choristes dont la responsabilité ne présente aucune importance, montrent la même pudeur. Je défie l'oreille la plus subtile de saisir au passage les paroles dites par le chœur dans nos opéras les plus récents.

Ces jours derniers, 25 janvier 1856, une cause infiniment grasse était explorée aux assises de la Seine, bien que le huis-clos le plus sévère eût été prescrit, que l'on eût même éloigné les avocats, non choisis pour la défense, les gendarmes, fors un pour siéger à coté de l'accusé, la cour ne pouvait obtenir des récits franchement exposés. Victime, accusé, témoins blancs ou noirs, nul ne se décidait à donner de la voix. Des mots coupés, brisés, qu'un sentiment de pudeur étouffait, rendait inintelligibles arrivaient seuls à l'oreille des magistrats. Un juré facétieux de sa nature, mais prudent et réservé, ne put s'empêcher de s'écrier : — C'est comme à l'Opéra, nous ne comprenons point les paroles. » Ce mot est parfaitement juste; une même cause produisait les mêmes effets au tribunal comme à l'Opéra, les protagonistes rougissant de ce qu'ils avaient à dire, employaient la sourdine pour voiler, dissimuler au moins l'obscénité de leurs propos.

Il faudrait être en chaire, au Collége de France, y prêcher un carême pour amener enfin au giron de la poésie un peuple intelligent, mais présomptueux, opiniâtre, et dès longtemps corrompu, dépravé par l'enseignement universitaire. Pour lui faire contempler dans toute sa laideur cette prose rimée, hideux monument de barbarie et de stupidité, qui le fait marcher en queue de toutes les nations civilisées. Comme Abélard, il faudrait être devant une infinité d'académies, de commissions, de juris, afin d'y prendre la défense de cette langue française qu'ils ont condamnée à ramper, qu'ils accusent d'impuissance par la seule raison qu'ils ne la connaissent pas. Ils lui refusent l'accent, ce qui veut dire aussi la quantité. Comment! les oiseaux, les quadrupèdes, les reptiles, les insectes possèdent l'accent; les pinsons, les coucous, les pintades, les coqs, les dindons, les cailles, les butors, les chevaux, les ânes, les crapauds, les grillons, forment des iambes, des spondées, des anapestes, des trokées, des dactyles, des tribraques, et nous serions privés de ces

éléments du discours poétique! D'après les conclusions, l'arrêt, prononcés par nos juges académiciens nous serions plus bêtes que les ânes, les butors! halte-là! quoique Provençal, je veux bien me dire Français, et venir me camper sur la brèche quand il s'agit de combattre pour l'honneur de la nation.

Que de fois n'a-t-on pas nommé des commissions burlesques pour s'occuper de questions sans importance? Je suis le champion de la langue française et demande le champ-clos, ma devise est celle d'un chevalier chrétien : *Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.* Je veux détruire l'hérésie, et mes adversaires les plus opiniâtres sont des académiciens! mais, il est juste de le dire, des académiciens qui n'ont jamais su le français; des membres de l'Institut ayant étudié l'anatomie de cette langue, comme les faiseurs de poupards, de poupées ont étudié l'anatomie du corps humain; des académiciens qui révèrent et psalmodient encore le plain-chant de Boileau-Despréaux.

La situation est assez dramatique pour mériter l'attention de nos gouvernants. Livrez-moi, vous le devez, livrez-moi solennellement à dix, vingt, cent cinquante académiciens, qui m'accablent sous le poids de leurs arguments, en séance publique. Ils apporteront leurs codes et pandectes, je n'aurai pas le moindre almanach dans les mains, dans les poches; et si je suis battu, croyez que je payerai l'amende *temerè litigantium.* Ce défi ne sera point accepté; nos académiciens aiment à faire leur cuisine en famille, le huis-clos leur convient; et je n'aime point à plaider par écrit. Avocat-ténor récitant, mes volumineux factums seraient des encyclopédies. Il faut pourtant que je vous présente un échantillon, un épitome de mes observations critiques : vous pourrez en apprécier toute l'impertinence.

Il est de certaines denrées que l'on ne vend pas au mètre, au kilogramme, au litre, telles que les épinards, le cresson, le persil, la salade, les oignons, le cerfeuil, le laurier; tout cela se livre à la pincée, à la poignée, au tas, comme la prose rimée de nos paroliers. Dans ce tas de versicules, fagoté pour le moins aussi bien que les épluchures déposées chaque matin devant les portes cochères; dans ce tas exploré d'abord au crochet avant

d'être lancé dans le tombereau, des touristes à cachemire d'osier découvriront des fragments à leur convenance. Tels nos infortunés musiciens fouillent dans la rimaille de leurs complices, et ne manquent presque jamais d'y trouver un vers excellent, ou du moins une ligne qu'il leur est facile de tortiller en mesure. Fier de sa conquête, le musicien s'empare du bijou précieux; il lui sert d'étalon, de chronomètre sur lequel il se hâte d'établir le rhythme, le dessin de son air, de son chœur. Le vers élégant et sonore, bien planté sur ses pieds, que vous préférez aux sept, onze ou quinze compagnons borgnes, sourds ou boiteux, grouillant à ses cotés; le vers modèle, prodige, se déploie merveilleusement sur une mélodie qu'il a dictée. La rimaille s'en accommodera comme elle pourra. Sans pitié lacérée, on verra ses lambeaux épars s'accrocher aux notes pour y former des sons vagues, inarticulés, dont il serait inutile de chercher le sens.

Montrez-moi, chantez-moi cinq cents airs ou duos français, et je signalerai sur-le-champ le vers type, le vers pivot différent de ces diverses compositions.

Pourquoi le superbe et tragique finale de *la Vestale* a-t-il emprunté la mesure allègre et sautillante de la valse? Parce que Jouy s'était permis de faire les trois quarts d'un vers procédant par anapestes, rhythme de cette danse.

Déta | chons ces ban | deaux ces voi | les impos | teurs.

Spontini pouvait corriger l'énorme bévue, compléter ses anapestes niaisement éborgnés, brutalement fracassés par *voiles*, en disant :

Déta | chons, déta | chons ces ban | deaux impos | teurs.

S'il ne l'a point fait, c'est qu'il craignait peut-être d'effaroucher notre Académie française, toujours prête à défendre nos vieilles stupidités. Voyez *l'Académie impériale de Musique*, tome II, page 119; et surtout! page 317.

Pourquoi l'ingénieux Auber a-t-il si bien saisi le rhythme ordinaire de la barcarole dans *la Muette de Portici?* C'est qu'un

voguer un instant la nacelle avec une régularité gracieuse. Le vers type! je vous l'ai dit. Il n'y en a qu'un, mais il vaut son pesant d'or. Si j'étais directeur d'opéra, croyez que la barcarole entière serait chantée sur ce vers, et le public, une fois en sa vie, jouirait d'un plaisir sans douleurs.

Coco Danières s'applaudissait d'avoir trouvé deux yeux ravissants; mais l'un était à Bordeaux, et l'autre à Pont-Sainte-Maxence.

Allons à la Comédie-Française, législatrice de notre mélodie parlée, et prions un de ses virtuoses de vouloir bien réciter les couplets suivants, en ayant soin de les accentuer d'une manière ferme et précise. Je ne crois pas me tromper en disant que les repos y seront placés aux lieux où je les indique.

A | mis, la mati | née est | belle, |
Sur le ri | vage | assemblez | vous; |
Mon | tez gaie | ment | votre na | celle, |
Et des | vents bra | vez le cour | roux.
Con | duis ta | barque a | vec pru | dence, |
Pé | cheur, parle | bas; |
Jette tes fi | lets en si | lence. |
Pé | cheur, parle | bas; |
Le roi des | mers | ne t'échappera | pas. |

L'heure vien | dra sa | chons l'at | tendre, |
Plus | tard nous sau | rons la sai | sir; |
Le cou | rage | fait entre | prendre, |
Mais l'a | dresse | fait réus | sir. |
Conduis ta barque, etc.

Voici comment on chante ces couplets à l'Opéra :

A | mis, la | ma | tinée est | belle, |
Sur | le ri | vage as | semblez | vous; |
Mon | tez gaie | ment vo | tre na | celle, |
Et | des vents | bravez | le cour | roux.
Con | duis ta | barque a | vec pru | dence, |
Pé | cheur, parle | bas; |
Jet | te tes | fi-lets | en si | lence, |

Trois des quatre derniers versicules ne sympathisent point avec ceux qui les précèdent, et forcent le musicien à rompre son allure. Ce défaut serait peu grave, si le dernier verset ne présentait pas deux syllabes frappant à faux brutalement, et deux fois, trois fois même à cause des répétitions aussi désespérantes que solennelles.

Lorsque le virtuose de la Comédie-Française a dit ce couplet, vous avez parfaitement compris ce que l'auteur offrait à votre intelligence. Sauf à demander ensuite le nom de ce roi des mers, thon, merlan, cachalot ou baleine. Si le roi des mers vous était servi tout entier, vous reconnaîtriez à l'instant ce magnifique relevé de potage. Mais l'Opéra nous le présente brisé, pilé, réduit en hachis, méconnaissable au point qu'il faudrait un commentaire sans fin pour vous expliquer ce que le Masanielle chantant veut nous dire. Il faut même recourir aux suppositions les plus extravagantes pour donner un sens quelconque à l'argot académique de l'Opéra.

Amis, la ma—tinée est belle.

Rien n'est plus clair : un Lama de l'Inde ou des Cordillères possède une maitresse ayant nom *Tinée*, et ses affidés le complimentent, disant :

Ami Lama, Tinée est belle.

Sur le, *vo-*tre, *bravez* le, *jet-*te, *échap-*pe, tous ces *e* muets venant expirer sur des temps forts, sur des notes essentielles, frappent à faux, éborgnent les mots et déchirent l'oreille la plus dure. Je doute qu'un tel gachis fût toléré dans le pays des Iroquois. *Et des*, que signifie cet *et des*? Cette particule *des* séparée du substantif *vents* qu'elle doit tenir, serrer de près, n'est-elle pas d'un effet bien gracieux? Sur quels tréteaux de vaudeville oserait-on s'arrêter sur *et des?* même en disant : — *Aidez-nous, aidez-moi*. Pour nous consoler, arrive *vents* bra. Faites-moi la grâce de me dire ce que c'est qu'un *ventbra?* Serait-ce une abréviation d'*avant-bras?*

dont ses trois pieds marchent ornés. Ici tout le monde voit à l'instant qu'un père marâtre, dénaturé, jette à la mer ses enfants mâles, parce qu'ils ne sont pas beaux quand ils se taisent. Plusieurs ont pensé qu'il les jetait sans faire de bruit. Nous aurions alors deux sens au lieu d'un ; quelle richesse de style ! magique effet d'une mélodie facétieuse en ses métamorphoses !

Jette tes | fils | laids en si | lence.

Je pourrais vous faire remarquer encore *lets en*, qui, par le déplacement de l'accent, donne à l'oreille *lésant*. Vous me diriez avec raison que le parolier vous a suffisamment *lésés ;* que loin de le blamer, nous devons entonner l'hymne de la reconnaissance, et signaler avec orgueil le miracle de poésie française qu'il vient d'estamper en ce couplet.

Con | duis ta | barque a | vec pru | dence, |

est le vers type de la barcarole, vers excellent que la Provence et l'Italie ne désavoueraient pas.

Le second couplet est chanté sur une autre musique, stigmate indélébile jusqu'à ce jour de la barbarie française. L'acteur, partant du pied droit, attaque cette fois sur les temps forts; il tricote, il a rompu le pas, le rhythme de la mélodie, pour essayer de nous faire comprendre les paroles qu'il doit livrer à notre sens auditif : L'organe vocal divague, mais l'orchestre, qui n'a point à traîner, remorquer des paroles fallacieuses et discordantes, suit sa marche noble, gracieuse et régulière. C'est le bataillon qui défile, garde le pas, tandis que son chef incommodé s'arrête au coin d'une borne. Effet peu satisfaisant pour les spectateurs.

Qu'arrive-t-il ? quel obstacle insurmontable vient-il commander le repos à ce bataillon qui procédait avec une cadence admirée ? Les cantonniers ont fermé les barrières du ferrin ; quel immense convoi, quelle chaîne de vagons, quel monstre, fumant, haletant, va-t-il rouler et mugir devant nous ?

Bagatelles, *debolezze* que tout cela. Vraiment, il s'agit bien

promise. Point d'orgue général, dont le seul but est d'ouvrir une brèche, un trou suffisant pour ménager un passage à deux mots! deux mots! dont un monosyllabe, qui ne pouvaient s'adapter à la mélodie, et s'harmoniser avec sa ritournelle. Aux grands *mots*, les remèdes souverains.

Le Fontanarose qui pérore aux entours de la Madeleine, fait exécuter le même *tacet* à son orchestre lorsqu'il a des paroles importantes à lancer à son auditoire. Ne crie-t-il pas aussi tandis que ses trombones, ses cornets, ses tambours frappent et soufflent? Ce chant instrumental bien suivi, rhythmé, vigoureusement, ne marche-t-il pas avec les gestes expressifs, les clameurs intermittentes et capricieuses du charlatan? Ce gaillard ne dit-il pas ses cavatines comme on les dit à l'Opéra! Si le public les comprend beaucoup mieux, c'est que l'orateur espadonne sans cesse avec sa bouteille, sa drogue, son orviétan.

Quels sont les mots académiques, les mots solennels dont il a fallu préparer avec tant de soins la fougueuse éruption! Ces vocables n'ont rien que de très simple, de très ordinaire; mais comme ils ne pouvaient arriver sur la mélodie émise précédemment sans faire pouffer de rire l'auditoire le plus mélancolique; Masanielle, ne voulant pas dire :

Le cou.... (quel cou?).... rage fait entreprendre,

Masanielle a pris son épée à deux mains, s'appuyant sur le vide fait à l'orchestre, a laché bravement et d'un seul jet! *le coura................ ge.* Mais aussi quelle traînerie, quelle pause n'a-t-il pas faite après un tel effort! Une mesure entière! en fallait-il moins pour se reposer de ses fatigues!

Que devient la cantilène, la mélodie vocale, ainsi massacrée et vilipendée? A quoi vont aboutir ces escobarderies, si non à reproduire dans une académie! les cris inarticulés du Fontanarose, rhythmés *par son orchestre.* Belle mission pour un Rubini, pour une Fodor! C'est bien chié chanté, nous dirait Rabelais.

Il est des mots en provençal comme en italien que l'on exclut de la poésie lyrique. Ne soyez pas étonné si je prescris la même

règle pour le français. *Entreprendre* ne peut être chanté, quel que soit le caractère et le mouvement de la mélodie.

Le courage **fait tant** *qu'on ne saurait lui demander encore autre chose. Le courage* **sétant** *la beauté, mérite l'applaudissement d'une société galante et chevaleresque.*

Mais l'a | dresse **fait** | **ré**-us- | sir. |

Voilà, certes, une adresse qui doit marcher d'un pied ferme : elle est **ferrée**, à glace peut-être. Mais non, cette adresse va de travers ; chanteuse distraite, elle **fait ré** quand elle doit frapper *mi*. Déplacez l'accent, vous parlerez comme chante notre Académie de Musique, et nul au monde ne saura ce que vous aurez dit. Avis précieux pour les amants discrets, timides.

Je ne parlerai point des notes prolongées du second couplet, notes alanguies afin de dépayser l'oreille ; de lui faire oublier les accents faux que le musicien cherche à déguiser. Ces traîneries dégradent un peu plus la cantilène, et c'est leur unique résultat. Trois longs et larges temps à vide ne feront pas perdre de vue, oublier une note qui vient de frapper, à la basse, l'octave future de celle des violons. J'ai dit *future*, entendez-vous ?

Non, rien ne peut tromper l'œil vigilant des dieux

et de l'oreille. Tout l'opéra de *la Muette*, que dis-je ? tous nos opéras sérieux ou comiques pourraient être annotés de cette manière. Il m'eût été facile de vous montrer des versets plus ridicules sans doute, mais beaucoup moins connus, et dont mes lecteurs n'auraient pas aussi bien suivi l'analyse.

Vous le voyez, tel est le baragouin de notre Académie chantante. C'est une fatigante et burlesque série de coq-à-l'âne, devinottes, calembours, attrape-nigauds, contrepetteries, équivoques promptes à faire rougir plus d'une Philaminte, une kyrielle de réclames, de logogryphes dont on ne cherche plus à trouver les mots ; c'est une avalanche de *cuirs* et de *pataquès*. Ai-je tort d'in-

acteurs. Et voilà ce qu'on voudrait faire scander à des virtuoses accoutumés aux vers énergiques et suaves, harmonieusement rhythmés de Metastasio, de Romani !

Je vous ai montré ce patois bredouillé par un seul acteur ; multiplions l'unité par 95, et nous aurons un croassement grandiose, monstrueux, une mêlée épouvantable, dont le superbe finale de *la Vestale*, et cent autres chœurs d'un grand mérite nous offrent des exemples.

Voulez-vous savoir combien la prose rimée peut ridiculiser l'œuvre la plus éminente et la plus sérieuse du musicien ? écoutez ce chœur bien connu :

Saint bienheureux *eux, eux*, dont la divine image,
De nos enfants *ants, ants* protège les berceaux (1) ;
Toi, qui nous rends *ends, ends* la force et le courage,
Toi, qui soutiens *iens, iens* le pauvre en ses travaux.

Ces *eux eux, ants ants, ends ends, iens iens*, seraient fort gais dans une parodie ; ils sont introduits ici dans une prière affectueuse, pour y boucher les trous que l'absence des chutes douces, féminines, laisse ouverts. Après avoir signalé ce défaut immense, capital, je ne m'arrêterai point aux accents faux qui dégradent ce chœur. Je ferai seulement remarquer les *mi* demandés à saint Janvier, et que nos basses profondes exécutent à ravir, *mi bémol*, s'il vous plaît, ronds et bien sonnants au grave !

Fais aujourd'hui pour nous des *mi*...... racles nouveaux.

L'accent de *miracles* devant être frappé sur *ra*, l'oreille veut, exige que cette syllabe essentielle, qui seule annonce la présence du mot, en fait connaître la physionomie, la signification que cette syllabe décisive montre le bout de son nez. Tous les chanteurs pourront ensuite s'arrêter sur cet accent, dire *mira....cles*. Le vocable est connu, permis à vous de l'estamper longuement, largement ; l'auditoire prendra patience, et cessera de chercher

(1) Le public, ami de la symétrie, ne devrait-il pas ajouter *ho ! ho !* terminer la période par *oh ! oh !* Cet écho n'est-il pas suffisamment indiqué, réclamé ?

le mot de l'énigme. Tandis que, si vous faites un repos solennel de temps fort sur *mi*, chacun achevera le mot à sa fantaisie. Vingt curieux diront à la fois : — Le saint fait des *missels*, des *mines*, des *miroirs*, des *minets*, des *millions*, des *mitaines*, que sais-je ? Vous forcez vos auditeurs à filer un brelan de fort mauvais gout.

Comme le Vadius de Molière, je vous dirai : — Voici de petits vers, » que j'improvise pour figurer à vos yeux les accents, les contours de l'excellente musique d'Auber, en lui donnant les mauféminines qu'elle réclame.

Saint tutélaire,
Janvier, ô tendre père !
Vois la misère
D'un peuple généreux.
Naples t'honore,
Sa triste voix t'implore,
Accueille encore
Ses plaintes et ses vœux.

Le reste du chœur peut marcher avec les paroles du livret, mieux distribuées sous les notes. Tous les *gnan gnan* auront disparu, vous chanterez comme de francs Provençaux, de vrais Italiens, les voix sonneront gracieusement, et tout le monde saura ce que vous aurez dit.

Vous ne regretterez pas, du moins je l'espère, *saint bienheureux*. Nous pouvons tous être bienheureux ; un saint ne peut plus l'être, dès qu'il est canonisé. Diriez-vous *lion lionceau, mère nubile ?*

Du pauvre, seul ami fidèle !

Quel est cet ami ? Vous croyez que c'est un chien ; point du tout, c'est le sommeil. Cet ami fidèle n'est donc pas seul.

Si nos paroliers prodiguaient l'esprit, les pensées nobles, sublimes, incisives dans leurs canevas dramatiques destinés aux musiciens, on leur pardonnerait quelques fautes de prosodie en faveur de leur génie poétique ; mais ils sont plats, vulgaires, et ne cessent pas d'être rocailleux et durs à l'excès, inchantables. Le poète lyrique doit faire des vers mesurés, sonores

et bien cadencés, le musicien leur donnera de l'esprit, de l'éclat. Soyez persuadé que le plus infime versificateur italien, Tottola Ier ou Second, car il sont deux, plane à six cents mille piques au-dessus de Racine, de Quinault, de Voltaire, etc., etc., dans le royaume lyrique. *Ars metrica*, l'Art de mesurer; *la Métromanie*, la Manie de mesurer, c'est ainsi que les anciens et les modernes ont nommé l'art et la manie de faire des vers. Ces expressions devraient-elles figurer dans nos dictionnaires? En France on ne mesure rien du tout; nos littérateurs se contentent de rimer leur prose, et croient avoir fait des vers. Heureuse ingénuité! pour eux; calamité déplorable! pour les musiciens et pour nos oreilles.

Lorsque des vers que le poète a mesurés, ou que le musicien s'est fabriqués au moyen des répétitions de mots, arrivent par hasard! dans un opéra français, voyez quelle explosion subite et victorieuse cette rencontre produit! Comme la phrase se dessine, marche vivement, librement! comme elle sonne et bat la charge! les mots, les notes qu'un même instrument pousse, lance, dirige sur l'oreille et le cœur, triomphent de l'un et de l'autre. Mélodie, harmonie, rhythme, tonnent, séduisent, fascinent à la fois. Punch complet, que vous ne pouvez déguster, savourer à votre aise, tant le plaisir dont il vous enivre, dont il vous écrase, est prompt comme l'éclair, brulant comme le feu du ciel. Quelle fortune pour le musicien qui se trouve enfin tête à tête avec des rhythmes à colorer, des mots à présenter *en entier*, d'aplomb, en ordre logique, à les montrer avec orgueil au grand jour de la rampe! Fier et joyeux d'une telle conquête; inspiré, ravi jusqu'au troisième ciel, il trouve à l'instant une mélodie parfaitement digne de chanter ces paroles, que leur rareté doit rendre précieuses au dernier point. Tout en écrivant sa cantilène fulgurante, il murmure :

E di me stesso
Maggior mi fà.

Cette Californie, la voici :

Plus d'a | mour, plus d'i | vresse,
O re | mords qui m'op | presse!
Je les | vois, et sans | cesse,
Égor | ger à mes | yeux.
Mes a | mis, mes a | mis vont m'at | tendre;
Je ne | dois, je ne | *dois plus t'en* | *tendre*,
Et je | cours les dé | fendre
Ou mou | rir avec | eux.

C'est admirable de vers, de musique, et pourtant je signale un hémistiche affreux où l'accent faux *dois... plus*, s'unit à la cacophonie *tantan*. Si notre ami Raoul n'était pas si familier avec sa Valentine, s'il desirait de plaire à son oreille, je ferais chanter au ténor ce vers excellent :

Je ne | dois, ne dois | plus vous en | tendre.

Lorsque le verbe est suivi d'un adverbe, qui modifie et complète la signification de ce même verbe, c'est sur l'adverbe que doit tomber l'accent. Séparer les deux mots, c'est s'exposer à n'être pas compris, à dire même le contraire de ce que l'on veut exprimer.

Ne te repens | point, | noble fille.

Lisez cette phrase sur le livret, le sens en est d'une clarté parfaite; mais lorsque Marcel chante avec Meyerbeer :

Ne te re | pens, | point noble | fille.

Nous voyons une *fille point noble*, que l'on engage *à ne pas se repentir*. L'accent, le repos, la virgule, ont changé de place; et le sens a passé du blanc au noir.

Cet abominable verset :

Je ne | dois, je ne | *dois plus t'en* | *tendre*,

Méhul était Français, littérateur, il observait la prosodie autant qu'il le pouvait. Dans une position tout à fait semblable, rencontrant une ligne de prose mêlée à trois vers excellents, l'auteur d'*Euphrosine*, refuse de chanter *Ingrat, j'ai por*, abandonne son rhythme énergique, véhément, pour se plonger dans une psalmodie inerte, insignifiante, qui lui permet de réciter en grosses notes le verset discordant et boiteux. Méhul a respecté la prosodie, il est vrai ; mais quel désordre affreux cette déférence n'a-t-elle pas jeté dans son admirable duo ? Planches, nº 103.

CORADIN.

Faible enne | mi, | perfide | femme!
Je saurai | bien | vous sépa | rer.

LA COMTESSE D'ARLES.

In | grat, j'ai por | té dans ton | ame
Un feu qui | va | te dévo | rer.

Ce dernier vers est parfait, mais il devient forcément de la prose ; le rhythme, une seule petite fois rompu, ne saurait être rajusté. C'est le coup de sifflet du chasseur frappant à faux ; la caille est partie, elle ne reviendra plus. Le vagon a déraillé.

Le rhythme est comme un île escarpée et sans bords,
On n'y peut plus rentrer dès qu'on en est dehors.

Je suis étonné que Hoffman, poète souvent régulier, n'ait pas corrigé cette faute immense, grossière, *Ingrat, j'ai por !* qu'il pouvait faire disparaître en disant :

Oui, ma fu | reur | livre ton | ame
Au feu qui | va | te dévo | rer.

Ah ! que je voudrais vous présenter le quatrième acte des *Huguenots*, muni de paroles chantables, de paroles aussi coulantes, sonnantes et vibrantes que les notes de la mélodie ! Tout s'y rencontrerait à l'unisson, et vous croiriez entendre une œuvre nouvelle.

Dès la première audition, l'atrocité du hautbois, qui vient dégrader sans raison, excuse ni prétexte la délicieuse romance d'Alice. (Planches, page 220.) Cette infamie gratuite me fit dresser

les cheveux à la tête. J'en portai plainte à Meyerbeer. — Cela ne s'entend pas, me dit-il. — Vous en voyez la preuve. — D'autres n'ont pas l'oreille si fine, cela ne s'entend pas.—Pourquoi donc l'avez-vous écrit?— Cela ne s'entend pas.—Cela se voit du moins, et l'œil du musicien est bien plus subtil que son oreille (1). »

Pour me dédommager de la blessure que ce hautbois m'avait faite, je priai Meyerbeer de marquer un bis nécessaire, indispensable sur la phrase éclatante, victorieuse qui plane sur l'ensemble choral du quatrième acte :

Et la palme immortelle
Nous attend dans les cieux.

huit mesures en *la bémol*, dont je réclamais avec instance la répétition, bis infiniment précieux que tout l'auditoire accepterait de grand cœur. Meyerbeer me refusa l'un et l'autre. Notez qu'il m'avait prié de lui dire franchement ce que je pensais de son œuvre. Condamné par ce musicien, je fais un appel au peuple des amateurs; il a sous les yeux les pièces du procès, qu'il juge et prononce un arrêt définitif.

Lorsque je vois d'aussi beaux fragments dramatiques s'échapper du cerveau de Meyerbeer, je suis tenté de le supplier humblement de nous donner enfin un opéra complet, un opéra qui ne soit pas bourré de foin et de paille; une série de vases d'or ou de cristal dépouillés de l'emballage du layetier.

Vous ne connaissez pas encore la dispute (*fugato*) du troisième acte des *Huguenots*, et vous ne la connaîtrez jamais : l'exécution avec les paroles en est impossible. Demandez aux choristes, à qui je n'ai pas besoin de faire cette question. *Nos têtes sont montées*, disent les femmes, croyez qu'elles pensent : *Nos têtes sont noyées*. Capietur et stranguletur.

---

(1) Rossini présidait à la répétition de je ne sais quel opéra, dans une petite ville d'Italie. Un corniste frappe à coté du ton ; sa note probablement

Le premier musicien de la terre parmi les comédiens, le chanteur le plus ferme à son poste, l'acteur dont la voix est le métronome qui règle et dirige un opéra, le chef d'attaque le plus sûr que j'aie connu, le plus hardi jouteur, l'homme dont la mémoire et l'articulation tiennent du prodige, Lablache ne pourrait pas chanter deux phrases de notre musique de théâtre. Lablache est poète et musicien, Lablache est l'incarnation du rhythme, de la cadence, de la mesure. Lablache ne peut assister à la représentation d'un opéra français, pur sang ou non, sans que les cheveux lui dressent à la tête; ses nerfs se crispent; sa digestion, chose essentielle, sa digestion en serait troublée, s'il n'avait la précaution de diner plus tot ces jours-là. De tels accidents sont peu souvent redoutables, il est vrai, car il aime à se priver de notre musique, bonne en soi, mais grotesquement *parolée*. Digne succédant pour le gout et l'esprit de la célèbre Grassini, si vous lui donnez la réplique au sujet de notre Académie bredouillante,

Il ne saura trouver de couleur assez noire
Pour vous en crayonner la ridicule histoire. (1)

Lancé dans un déluge, une avalanche de notes, de paroles qui s'envolent claires et limpides, brillantes et perlées, de sa bouche tonnante, Lablache va s'arréter soudain, si le rhythme du vers est faux, bien que la mélodie s'efforce de le redresser. Une syllabe malencontreuse lui coupe la parole; ce chanteur babillard, dont la faconde musicale vous entrainait, ce coursier qui dévorait l'espace au triple galop, ce vagon qui roulait avec la vitesse de l'éclair et l'éclat du tonnerre, tombe tout à plat, reste muet, immobile, *sembra una statua* comme Bartolo : une faute d'accent vient de lui scier le jarret, de vider sa locomotive; *procumbit humi bos*. Un ordre de l'empereur, que dis-je? toutes les puissances de la terre s'uniraient pour lui dire : — En

(1) Sa Majesté Napoléon Ier dit un jour à l'admirable cantatrice : — Grassini, pourquoi n'allez-vous jamais à mon Académie impériale de Musique? décidez-vous, faites un effort, ne fut-ce que par curiosité. — Sire, je crains qu'il ne m'en reste quelque chose. » Un gracieux sourire accueillit ce mot légèrement sardonique.

avant! » que Lablache ne bougerait pas. Otez l'obstacle, l'accroc, le fétu, la montagne qui vient de lui barrer le chemin, sur-le-champ il va se remettre au galop. Ce que je vous dis je l'ai vu, de mes propres oreilles vu. Personne au monde n'osera me contester que Lablache ne soit un homme complet en musique; plusieurs vous diront, en rappelant un vieux mot, que Lablache est la musique même. Si cet acteur vous donne de si parfaites jouissances, si l'accent de ce virtuose est si profondément incisif, si tous ses coups portent, s'ils frappent avec tant de facilité, c'est que Lablache est l'homme par excellence pour les effets de rhythme.

Vous affectionnez l'exécution vocale de Lablache, c'est le chanteur qui fait l'impression la plus soudaine, la plus vive sur le public français. Lablache ne peut endurer le tourment que lui cause notre musique vocale, et certes je me dis, à cet égard, son compagnon d'infortunes. Vous êtes parfaitement d'accord avec lui, vous professez la même doctrine, vous éprouvez les mêmes sensations, et sans vous en douter. Les extrêmes se touchent; c'est le rhythme qui vous range sous la même bannière, la présence et l'absence de ce moyen, tout-puissant en musique! doivent causer votre affection et provoquer ses dédains.

— Quelle fortune pour notre Académie impériale, si Lablache y tenait l'emploi de première basse! » Voilà ce que j'entends dire, ce que l'on pense depuis un quart de siècle. Mais Lablache ne signerait cet engagement qu'à la condition expresse qu'on lui donnerait des paroles chantables. Nos faiseurs de livrets seraient prompts à se récrier sur l'insolence d'une telle prétention. Nous barbotons dans la mare creusée par Quinault et consorts, diraient-ils, continuons de barboter, le public est *si bon!* Je souligne ce mot, on saura mieux ce que je veux dire. Lablache ne consentirait pas à se montrer désarmé. Lablache récitant notre musique, telle que les paroliers nous l'ont faite, deviendrait un homme à peu près ordinaire. On admirerait sa voix forte, vibrante, ronde et sonore; sa belle représentation

voudrait engager Mme Rosati, l'aimable et dramatique ballérine, pour la montrer dans une gaîne, comme la statue de Diane d'Éphèse, ou garrottée, ficelée comme une momie de Tentyris que les Turcs nomment *Denderah*; pays renommé pour la fabrication des zodiaques.

En 1840, Rubini, Tamburini, Lablache, ont chanté l'*adagio*, c'est-à-dire, un cinquième du trio de *Guillaume Tell*, en italien, dans plusieurs concerts. Ce précieux fragment, exécuté d'une manière admirable, avec une perfection impossible aujourd'hui, ravit l'assemblée de Ventadour au point que, d'une voix unanime, elle réclama le commencement et la fin du magnifique et sublime trio. Lablache alors prit la parole, et, sans musique, sans accompagnement, nous dit ! — Messieurs, ce trio *n'a point été traduit en italien;* si nous le chantons, c'est que nous l'avons arrangé nous-même pour vous l'offrir. »

Or, on a fait trois versions italiennes de la partition entière de *Guillaume Tell :* si je le sais, c'est lui qui me l'a dit. Mais Lablache regarde avec raison comme nulles et non avenues des traductions en prose, que toute une basoche avait été forcée de modeler sur la rimaille française. S'il vous a chanté l'*adagio* de ce trio, c'est qu'il a pu lui-même en ajuster les paroles de manière à les rendre chantables. Le travail était probablement trop difficile, et la réussite impossible, puisqu'il n'a pas eu le courage d'aller plus avant, et qu'il avait renoncé d'abord à traduire en vers le superbe prélude.

Vous pouvez maintenant apprécier toute la barbarie de la prétendue poésie lyrique de nos paroliers. Lablache, Italien, Français d'origine, par adoption, poète, musicien, chanteur, digne de figurer dans toutes les académies de l'univers, n'a pu traduire qu'un petit couplet de leur prose rimée, tant elle est raboteuse et rétive ! Il est juste de dire que dans ce quatrain ou sixain se trouvait encadré le fameux versicule,

Mon père tu m'as dû maudire !

Autre *Qu'il mourût !* aussi monumental dans le style des Caraïbes que celui du vieil Horace l'est dans le style sublime. Tu

m'as dà maudi, assemblage précieux, burlesque, phénoménal de grotesques syllabes! Cliquetis merveilleusement bouffon que le *poëte* a placé dans la situation la plus touchante du drame, et qui devait figurer sur la mélodie la plus suave, la plus incisive du trio! Et deux mille coups de sifflet ne sont point partis à l'instant où ce brave Arnold a, pour la première fois, tenté cette exhibition drôlatique! Et la salle ne s'est point révoltée, les musiciens, les chanteurs, les danseurs, les comparses n'ont pas quitté leur office pour se joindre à la troupe sifflante! Et la foudre n'est pas tombée sur le théâtre où l'on prenait au collet Rossini pour lui faire chanter avec accompagnement *sotto voce*, *pianissimo*, ce miraculeux versicule, ce gachis grammatical! En vérité, quand on voit de pareils forfaits rester impunis, on doit désespérer de toute justice.

Guillaume Tell, ce chef-d'œuvre unique de notre répertoire actuel, n'est-il pas une fidèle image de la nuée miraculeuse qui précédait les Hébreux traversant le désert? Étincelante de rayons lumineux du coté de ces fugitifs, elle était sombre, opaque, noire comme l'enfer au revers de la médaille. De même le génie flambant, scintillant, fulgurant de l'Italie, traversant le monde, les siècles, est accompagné des noires vapeurs, tourbillon naturel d'un prodige de l'imbécillité française. Et ce livret, mince de corps, mais gros de sottises; ce livret de Jouy, l'académicien, de Bis, très digne de l'être, miracle de lyrique stupidité, posé dans la balance financière, la tient en équilibre. L'ordure, en France, obtient le même prix que l'or!

Nos dilettantes ont en horreur les airs de chant français. Ils estropient parfois l'italien, qu'importe, leur auditoire est très indulgent à cet égard; il pardonne pourvu qu'on lui fasse entendre une mélodie qui le satisfasse pleinement. Vous pensez bien qu'une proscription si générale en France, et depuis si longtemps observée, n'est pas une fantaisie de la mode; le peuple musicien et chanteur n'agit point sans raisons, et ces raisons, je vous les ai fait connaître.

Vous savez l'histoire plaisante de cet oculiste aimé par une femme charmante, mais aveugle. Il fut assez imprudent pour

rendre la vue à sa maitresse qui, dès ce moment, le trouva laid, mal bati, disgracieux, et se prit d'amour pour un autre. Les Français montrent, pour leur musique vocale, une aversion qui s'accroît à mesure que leur oreille acquiert plus de sensibilité. Ce progrès louable leur fait mépriser la prose rimée de nos *poètes*, même quand nos poètes ont soin de la présenter sans musique. Un volume de versets, de *poésies*, est maintenant une œuvre mort-née, si le nom d'Alfred de Musset, de Victor Hugo, de Lamartine, de ces illustres (par leurs idées), ne la recommande pas. C'est encore un bienfait de la musique, de la civilisation de nos sens amis de la mesure et du rhythme. On réussit parfois à soutenir au théâtre, cette musique boiteuse, incomplète et trop souvent déplaisante, barbare; on la protége au moyen des prestiges de la décoration, de la mise en scène. Des robes de satin et de velours sur de blanches épaules, des cuirasses d'or éclatantes et curieusement damasquinées, des surcots blasonnés, des jaquettes brodées, se promènent à pied, à cheval, en carrosse, en litière, en gondole, en bucentaure, en vaisseau de ligne, sur le théâtre avec accompagnement de saxophones et de flageolets; et lorsque ce brillant cortége a défilé, quand on a passé la revue des jolis yeux, des jolis pieds des ballérines, on applaudit avec fureur, on crie bravo! et le compositeur, qui prend pour lui ces compliments, s'énorgueillit de sa fortune. Mais le succès de cette musique s'éteint lorsqu'elle est forcée de quitter ces talismans précieux, que Meyerbeer croit indispensables; elle aborde les salons dans un négligé qui n'est favorable qu'aux belles femmes, elle y vient à pied, en soques, sans robes de velours, sans cuirasses d'or, et se fait éconduire.

Soyons justes pourtant, et disons que cette musique n'est pas sans utilité pour les jeunes virtuoses. — A quoi vous sert l'indigeste et grosse partition du *Prophète?* — A m'asseoir dessus quand je veux jouer du piano. Deux pouces de Meyerbeer suffisent pour ajuster une chaise à ma taille. » Historique.

En écrivant la partition du *Prophète*, un habile harmoniste s'est proposé d'élever le laid jusqu'à sa quatrième puissance. Il a réussi, j'en conviens; le succès est fort original, mais il n'est

pas complet. On voit ce musicien changer de système, s'éloigner du chemin qu'il s'était marqué, toutes les fois que les versicules du parolier ne viennent pas l'aider à maintenir son laid à la hauteur desirée. Dans les airs de ballet, M. Meyerbeer s'émancipe, il se permet une pointe de folâtre gaieté, dont ses victimes le remercient en l'applaudissant. Vous avez remarqué sans doute que les airs de danse de nos opéras ont une supériorité notable sur le chant vocal de ces mêmes œuvres. Le musicien s'es affranchi du joug atroce de son parolier, il cabriole dans sa force et dans sa liberté. La même raison fait que les partitions réduites pour piano seul sont préférées à celles où des mots discordants s'accrochent à la mélodie.

Ce qui n'empêche nullement que *le Prophète* ne soit honteux pour l'Allemagne qui l'apporte, ignominieux pour la France moutonne qui l'applaudit, en suivant l'exemple que lui donnent un millier de pattes graissées avec une prodigalité fabuleuse.

Les Turinois ont été plus fins, reconnaissant le piège, ils ont pris *le Prophète* en plaisanterie, et l'ont reçu, traité comme une œuvre burlesque. Succès immense de fou rire. Un acteur fantasque, spirituel et malin, ne fit-il pas monter jusqu'aux étoiles un drame déjà tombé? Joyeux émules de Frédéric Lemaître, les Turinois ont logé leur *Prophète* dans l'horrible et facétieuse *Auberge des Adrets*. Vrais dilettantes, ceux de Turin méritent la médaille d'honneur. Voyez page 424.

Si la tour de Saint-Jacques est, après quatre siècles, droite, élégante, ferme sur ses jarrets, comme aux jours de sa jeunesse première, c'est parce que son architecte s'est, fort heureusement ! avisé de l'établir sur de larges et solides fondations. Au lieu des rochers qui la soutiennent, si l'on avait assemblé des bottes de foin, des livres en paquets, des fromages parmésans, on aurait bientot vu cette orgueilleuse tour fléchir les genoux, se lézarder, faire la révérence, non pas comme sa cousine de Pise, mais s'écrouler avec un fracas épouvantable comme le beffroi de Valenciennes.

Tout édifice qui ne repose point sur une base solide, ferme, doit fléchir et tomber. Il sera même parfois impossible d'en

achever la construction. Telle est, je me vois forcé de vous le dire, telle est, n'en doutez pas, la condition facheuse de l'opéra français.

Privé du poème lyrique, pierre angulaire, base indispensable de tout drame chanté, notre opéra n'a jamais pu marcher, donner signe de vie, prendre son rang à coté des spectacles italiens, allemands, du même genre. Opulent, fastueux rival de l'Hippodrome, du Cirque,

Il leur dispute un prix indigne de ses mains.

et ne peut l'obtenir. Témoin le vaisseau du *Corsaire*, timide copie, reléguée au fond du théâtre, copie mesquine du vaisseau *le Vengeur* que le Cirque faisait sombrer audacieusement sur l'avant-scène.

Sacré, l'ingénieux machiniste de l'Académie, est donc forcé de baisser pavillon devant son maître, devant l'amiral qui remportait de si belles victoires au Cirque ! L'auteur Sacré des vaisseaux académiciens, auteur immensément précieux, et qui doit marcher en tête du régiment de ces mêmes auteurs, ne serait qu'un misérable plagiaire ! » Voilà ce que plusieurs disaient au foyer le jour où *le Corsaire*, ballet, fut produit à la lumière du gaz, janvier 1856. Imprudents ! vos critiques portent à faux au point qu'elles deviennent des éloges. Si la marine académique est inférieure à celle du Boulevard, c'est la faute du théâtre, large comme une serviette, si nous le comparons aux scènes où les Italiens, les Allemands faisaient manœuvrer des armées et des flottes entières. Rétablissez la salle des Tuileries, ce *Théâtre des Machines*, si bien nommé par nos anciens, puisqu'il vous plait de nous ramener en tout à l'enfance de l'art; nos paroliers n'ayant pas encore troqué le bourrelet de Quinault, de Bernard, de Jouy, contre le diadème des poètes. C'est la faute du théâtre, vous dis-je. Apprenez que *le Vengeur* du Cirque, et *le Corsaire* de l'Opéra nous sont venus du même chantier, et que leur déroute s'est exécutée au signal du même officier-général. Ustensiles, navires, capitaine, matelots et mousses, tout a viré de bord, l'équipage du Cirque fonctionne à l'Académie. Nous som-

mes en force, et nous pouvons engager bravement des virtuoses italiens. Si nos paroliers les étranglent, si la prose rimée les garrotte, les enfonce, les plonge dans le gouffre du troisième dessous, l'habile et prévoyant Sacré fera sombrer quelques navires, et l'armée de Pharaon, pêchée à l'instant, sera remise à flot.

— Mais avec le vaisseau du *Corsaire* on fait de superbes recettes! » Plaisante excuse, digne de Turcaret! Vous en feriez de bien plus riches avec la loterie et la ferme des jeux, autres moyens de corruption nationale que l'on a sagement détruits. Quelles recettes ne ferait-on pas à la Chine avec l'opium? Le commerce de cette drogue est cependant prohibé dans le céleste empire.

Le chant et les machines sont deux puissances incompatibles et qu'on ne saurait loger dans la même enceinte. Deux siècles d'expérience l'ont prouvé. L'un s'accommode parfaitement de votre salle, petite, mais excellente. L'autre desire manœuvrer dans une plaine sans bornes. Les Français veulent des machines, c'est ce qu'ils ont toujours le mieux compris en musique, donnez-leur des machines. Mais alors, à quoi bon des chanteurs? Pourquoi feriez-vous exécuter les opéras de grande braillerie par des rossignols? Les corbeaux ne valent-ils pas mieux pour les disputes, les combats de ce genre, où la force brutale doit triompher? Les virtuoses veulent intéresser par eux-mêmes, ils détestent les artifices du décorateur et du machiniste. Si quelque Gabrielli venait chanter dans un de vos palais de fées, croyez-vous que le public n'abandonnerait pas duos et cavatines, pour compter les ronds et les ovales d'une frise, pour chercher des nids d'hirondelles sur la flèche d'un clocheton? Aucune de ces distractions n'échappe au virtuose si bien placé pour les remarquer. Une seule suffit pour exciter son dépit, sa colère, et l'engager à traiter sans gêne, sans façon l'auditoire qui se montre incapable de l'apprécier.

Dans le bon temps de notre Opéra-Italien, n'avait-on pas supprimé tous ces détails de mise en scène si chers aux épiciers? Rubini-Osiride tombait mort sous la baguette de Mosè, la foudre, le pétard, la fusée, ayant des résultats désagréables pour

manière de Farinelli. Il était aud
les traits. A ces avantages, Cares
acteur, doué d'un physique agréa

CAFFARELLI récita dans un g
voix, une agréable figure, il é
et charmait. Aucun virtuose
chant. Il récitait en héros, repr
pas toujours le bonheur d'être
jamais de plaire. C'est le seul v
ait vu chanter jusqu'à l'âge de s
On l'entend encore à Naples ave

BERNACCHI se fit un pathétiqu
peut dire qu'il emporta toute la
de son école que sortirent ces ch
l'Italie, par une expression que
l'était pas, puisque ce même p
ne *touche* plus : or l'accent fond
change point, parce que la natu

GIZZIELLO effaça tous les sop
l'harmonie de sa voix que par
récitait au cœur et chantait à l
serse, fit pleurer Rome entière
innocente.

GUADAGNI, avec moins de voi
sur la scène. On versa quelque
Les hommes l'admiraient, les

SALIMBENI, MONTICELLI, et pl
moururent trop tôt pour se fond





L'Académie française a depuis longtemps cessé de nous offrir le *da capo* d'un éloge de Richelieu. Ne devrait-elle pas emboucher sa trompette lyrique en l'honneur de Louis treiziesme, digne admirateur de nos paroliers? Ne font-ils pas aussi des couplets à tuer chiens et chats?

Le poème lyrique n'étant point donné, sur quoi le musicien français établira-t-il sa partition? La prose rimée qu'il dépèce et loge comme il peut sous les notes de sa mélodie, étant inintelligible, quels seront les moyens de plaire, de séduire de vos acteurs? On ne peut les comprendre. Ce n'est encore pas moi qui parle, mais la nation entière.

Louis XV avait admiré le chant italien de Farinelli, de Caffarelli. Ce prince aurait sans doute applaudi Manelli, Anna Tonelli, s'il les avait entendus. Ces deux bouffes échappés d'une villette du Piémont, furent conduits par le hasard à Paris, pour y battre en ruine l'Académie royale de Musique, premier théâtre lyrique de l'univers; on le croyait du moins en France. Deux acteurs et trois comparses, un *troupaillon* italien, pardonnez-moi l'expression; elle appartient à l'argot des coulisses, et nous sommes à l'Opéra, dont le baragouin est cent fois plus sauvage. Ce troupaillon, dis-je, chantait des vers, il ravit les Parisiens jusqu'au troisième ciel, et leur fit prendre en horreur la prose rimée de Quinault, de Bernard, et la psalmodie de Lulli, de Rameau. Pergolese, Jomelli, Rinaldo, triomphèrent; le peuple académique avait mis bas les armes devant un seul chevalier, une seule amazone. Tout Paris raffolait des bouffes qui le charmaient depuis deux ans, lorsque la politique jugea que son intérêt voulait que la France restât barbare en musique. Le roi Louis XV, devenu chef de claqueurs, prit d'assaut le parterre de l'Opéra; gendarmes, carabiniers, chevau-légers, mousquetaires s'y rangèrent en bataille pour assurer la victoire de la vieille braillerie; les Italiens furent congédiés. 1754. Voyez page 150.

D'autres leur succédèrent en 1778; le roi Louis XVI les renvoya parce qu'ils ne le faisaient pas rire. Le croira-t-on? Ce pauvre et sage prince n'aimait qu'un genre de gaieté, dont l'ex-

trême licence ne pouvait être admise sur un théâtre ouvert au public. *Berlingue, la Princesse Aéiou*, etc., parades obscènes dites, mimées et dansées par Despréaux et Mlle Guimard, avec toutes les fricassées qui charmaient les habitués des théâtres que cette virtuose possédait à Paris, à Pantin, pouvaient seules divertir le vertueux souverain.

L'admirable compagnie italienne que Viotti nous amena fit des merveilles en 1789, et nous lui devons notre école de chant. Le premier consul nous donna des Italiens en 1801, il est vrai. Napoléon Ier fit manœuvrer aux Tuileries les virtuoses les plus éminents de son époque, si féconde en talents du premier ordre, j'en conviens. Mais ce monarque avait de trop vastes projets en tête pour s'occuper de la civilisation musicale de son empire. Il serait revenu sur cette œuvre capitale et l'aurait accomplie, n'en doutez pas. Forcé de laisser en arrière une pensée de la plus haute importance pour notre gloire nationale, il dut se borner à nous dire : — Voici des modèles excellents, je les pose là, devant vous, imitera qui pourra. »

Au lieu de profiter du bienfait, au lieu de suivre de précieux exemples, les Français rirent au nez de leurs précepteurs ; écoliers mutins et présomptueux, ils se moquèrent de leurs maîtres. Vingt opéras chantés à Feydeau réjouissaient le public, excitaient des transports de folle gaieté, lorsque nos acteurs s'évertuaient à contrefaire, à tourner en charge les virtuoses de l'Italie, à les ridiculiser par une imitation grotesque, impuissante et de mauvais gout.

Écoutez, paroliers ! France, prête l'oreille !

Mme Mainvielle-Fodor débute à l'Opéra-Comique, le 9 aout 1814, dans *la Fausse Magie, le Concert interrompu, le Calife de Bagdad, la Belle Arsène, Zémire et Azor*, etc., etc., et n'obtient pas le moindre succès, *fiasco orribile !* tombée tout à plat, refus d'engagement. Et Mme Fodor, quelques jours après sa longue épreuve, le 16 novembre 1814, va, de plein vol, au Théâtre-Italien, y remplacer la reine du chant, Mme Barilli ! Par une coquetterie de jolie femme, par un défi d'artiste plein de con-

fiance, de fierté, Mme Fodor va débuter et triompher dans Griselda, rôle favori, capital de Mme Barilli, rôle dans lequel cette virtuose s'élevait jusqu'au sublime de son art.

— Influence favorable, charme heureux, souveraine puissance de la musique italienne!

— Ah! de grâce, laissez aux imbéciles, aux ânes batés, ces exclamations propres à faire croire que vous établissez une différence entre la musique française et la musique italienne. La musique est une, indivisible comme notre république n° 1; la musique est la même en tout et partout dans le monde civilisé, je vous l'ai déjà dit. Mais les Italiens modulent des vers sonores, lestes, élégants, et les Français chanteurs sont forcés de trainer une prose lourde, sourde, rèche et raboteuse. Voilà toute la différence. Attachez des sabots de montagnard aux pieds de Mme Rosati, et vous verrez quels seront ses taquetés, ses pointes et ses jetés-battus. Ces mêmes sabots sont départis aux gosiers italiens assèz imprudents pour s'aventurer à notre Opéra. Le carcan, le hausse-col académique les attend.

Mme Fodor tombée à Feydeau. Chute honteuse pour nos paroliers : leur prose immonde a seule causé le patatras.

Mme Fodor triomphante à l'Odéon : victoire remportée en vers, à cause des vers.

En 1829, Rœckel nous amène quelques virtuoses allemands, suivis d'une poignée de choristes; et cette compagnie en abrégé, venant d'Aix-la-Chapelle, dont elle desservait le théâtre modeste, éclipse encore notre Académie royale de Musique. Haitzinger, Mme Schrœder-Devrient et leurs camarades triomphent à Paris; l'escouade habile des choristes est l'objet de l'admiration générale. La troupe chantante, non pas de Berlin, de Vienne ou de Hambourg, mais d'Aix-la-Chapelle! obtient un immense avantage sur l'armée de nos académiciens. C'était comme au temps de Manelli, d'Anna Tonelli; avec la différence que, cette fois, les choristes avaient une belle part aux honneurs de la victoire. Les journaux comme le public exaltaient le chœur allemand dont l'ensemble parfait, l'expression, le sentiment, le charme sonore, l'énergique variété de coloris, paraissaient gou-

vernés par une seule intelligence. On allait même jusqu'à dire : — Si notre armée agissait comme cette escouade, si l'on engageait de tels choristes à l'Opéra... — Vous n'en seriez pas mieux servis, répondit XXX. La force de ces Allemands est dans la musique rhythmée, complète qu'ils chantent; dans la mesure ferme et cadencée des vers qui règlent la marche de la mélodie. Croyez que nos choristes ne leur sont point inférieurs en moyens sonores, en habileté, mais hélas! et quatre fois hélas! nos infortunés choristes mâchent du charabia. »

Plus tard, en 1842, on engagea pour nos théâtres la bande chorale abandonnée à Ventadour par le directeur Schumann, et ce renfort précieux vint se noyer dans la troupe barbotante. Mettez les admirables choristes de Berlin, de Saint-Pétersbourg au régime du charabia, vous les frapperez d'atonie, de paralysie. 40 chanteurs donneront alors de la voix comme 4.

— Je ne sais pas comment l'Opéra, avec une musique si parfaite, une dépense toute royale, a pu réussir à m'ennuyer. » LA BRUYÈRE.

— C'est la moins poétique des nations policées. » VOLTAIRE.

— La preuve que sa poésie est nulle, c'est qu'il est encore à s'en apercevoir. » DIDEROT, MERCIER, plus tard.

Ces compliments sont adressés au peuple français. Diderot ajoute, en désignant les paroliers de son époque :

— Ils ne savent pas encore ce qu'il faut destiner à la musique, ni par conséquent ce qui convient au musicien. La poésie lyrique est encore à naître; il faudra bien qu'ils y viennent.

— Quoi donc, est-ce que Fontenelle, Quinault, La Motte n'y ont rien entendu?—Non, il n'y a pas six vers de suite dans tous leurs charmants poèmes qu'on puisse musiquer. »

Est-il naïf notre brave Diderot, lorsqu'il pense que les paroliers français doivent entendre et comprendre, parce qu'ils sont bien avantagés en oreilles? S'ils avaient quelque sentiment, quelque idée de la mélodie du langage, ils auraient depuis longtemps cessé d'écrire en prose infame et nauséabonde. Ils négligent mesure et cadence parce que, ne les sentant pas, ils n'en sauraient comprendre l'indispensable nécessité.

— Prenez la plus harmonieuse des odes de Malherbe et de J.-B. Rous-

seau, vous n'y trouverez pas quatre vers de suite favorablement disposés pour une phrase de chant : c'est le même nombre de syllabes, mais nulle correspondance, nulle symétrie, nulle rondeur, nulle assimilation entre les membres de la période, nulle aptitude enfin à recevoir un chant périodique et mélodieux. Le mouvement donné par le premier vers est contrarié par le second. » MARMONTEL.

Vous le voyez, ce n'est plus moi qui parle, mais vos philosophes, vos poètes. Voltaire, Diderot, Marmontel, vous disent-ils assez clairement que les prétendus vers français ne sont encore que de la prose rimée? Prose suffisante, il est vrai, pour la comédie et la tragédie, mais que l'opéra repousse avec horreur. Bardée, grotesquement affublée de cette prose, votre musique se traîne ventre à terre comme le chat éreinté de Jocrisse. Depuis Saint-Évremond et La Bruyère, depuis deux siècles, votre opéra sert de plastron aux épigrammes des gens instruits, aux quolibets des méchants plaisants; il est la risée des étrangers. *Opéra français* est un mot

Que jamais n'accompagne une épithète honnête,

Et pourtant vous avez des chanteurs habiles, d'admirables ballérins, un orchestre parfait, des peintures éblouissantes, des costumes élégants et riches, une musique parfois excellente; mais cet opéra, célèbre par sa marine! bredouille un charabia rebutant, inintelligible, dont l'atrocité dégrade la pompe royale dont vous l'entourez.

L'Opéra français est le spectacle le plus somptueusement ridicule qu'il y ait au monde. Spectacle ravissant, délicieux, pour les bambins, les sourds et les brutes. C'est un admirable portrait de Madame Angot, non pas l'énorme poissarde si réjouissante sous les traits du comédien Corsse, mais une jeune, belle, grande, svelte, gracieuse et séduisante Madame Angot, parée comme une duchesse, couverte de fleurs, de tissus précieux, de rubis, de perles, ornements ajustés avec un gout exquis; c'est une lorette de qualité, lionne trainant tous les cœurs après soi, faisant des milliers de conquêtes. Il suffit de la voir pour en être amoureux ; on en raffole tant qu'elle ne parle qu'aux yeux et des

yeux. Si par malheur elle ouvre sa jolie bouche, les *cuirs*, les *pataquès*, l'argot indéchiffrable qui s'en échappent vont abattre à l'instant la fougue passionnée de ses admirateurs. La poissarde s'est révélée, serviteur à madame la duchesse. Adieu, Madame Angot; quelle odeur de hareng!

— *Pecaire! peccato! que lastima!* s'écrient les Provençaux, les Italiens, les Espagnols. Quel dommage! disent les Français, qu'une femme si jolie et si galamment ajustée n'ait pas reçu l'éducation primaire, qu'elle module naïvement le langage des halles! — Eh! plût à Dieu qu'elle parlât aussi bien que les poissardes! on saurait au moins ce qu'elle veut dire; mais nul au monde ne peut comprendre son baragouin. »

Paris est le pays des contrastes, il en est d'inimaginables! tandis que six mille spectateurs maudissent chaque soir la rimaille française estropiant les mélodies de nos opéras, un nombreux auditoire applaudit à la Sorbonne des académiciens qui, de bonne foi, sérieusement, comme les médecins de Pourceaugnac, détaillent et proclament les sublimités de cette rimaille acerbe, rebutante. Braves gens, bien payés, ces académiciens gagnent leur pain, lavent la tête du nègre et ne perdent leur savon, heureuse sinécure! ils vous apprendraient à garder la lune des loups, science non moins précieuse, tant leur génie est inventif lorsqu'il s'agit d'émarger les tableaux d'une partition financière.

Vous avez des Aztèques à Paris, et vous bornez à les montrer comme des bêtes parlantes! Imprudents! ces étrangers dont vous ne comprenez pas le langage, s'expriment comme on chante à l'Opéra. Ces Aztèques sont, je le parie, des académiciens de Guatimohualpaca. Conduisez-les au Louvre, au Musée mexicain; vous les verrez en extase devant les magots effroyables curieusement assemblés, postés sur les tablettes. Ces Aztèques verseront des larmes de joie et de bonheur en retrouvant les chefs-d'œuvre de leur nation, les images qui les charmaient, qu'ils ont admirées dès l'âge le plus tendre. Ces neveux de Montézuma feront à leur tour de pompeux dithyrambes en l'honneur de tous ces monstres grimaçants. — Fi de l'Apollon, de la Diane! Véri-

tables navets ratissés, figures sans expression vigoureusement accentuée. Fi de la Vénus de Milo! plaisante Vénus! manchotte doublement, et les nôtres ont quatre bras! » Voilà ce qu'ils diront.

Ayez un truchement prompt à vous expliquer le cours de plastique improvisé par les Aztèques. Ces pauvres académiciens de l'autre monde seront moqués, je n'en doute pas, et pourtant ils auront répété fidèlement ce que nos académiciens vous disent chaque jour en l'honneur des poètes lyriques français. Tant le grotesque lyrisme de nos Pindares a de parfaite ressemblance avec les chefs-d'œuvre de la statuaire mexicaine!

Qui Bavium non odit, amet tua carmina, Mœvi.

Fortuné pays, où les musées se multiplient! heureuse capitale, séjour de plaisir et d'étude, où l'on peut à l'instant comparer les dieux en marbre de la Grèce aux idoles informes du Mexique, et l'harmonieuse poésie chantée à Ventadour au galimatias rimé de notre Académie de Musique. Est-ce à Rome, à Vienne, à Singapore, à New-York, à Pékin, à Bénarès, que vous rencontreriez d'aussi remarquables et précieux contrastes? Et tout cela se meut, grouille en paix, fait son ménage dans Paris! tout cela peut vous montrer son brevet, sans garantie du gouvernement! il est vrai.

Les Français étaient dramatistes sublimes avant l'établissement de leur opéra. Insensible à peu près aux charmes de la mélodie, notre nation a toujours vu dans la musique un accessoire de la comédie chantée, dont le drame était l'objet essentiel. De là vient la position que nos paroliers se sont faite et qu'ils ont conservée. Ils régissent en France l'empire musical; aucune partition ne peut être mise au jour sans qu'ils en aient imposé le croquis; drame souvent ingénieux, mais toujours discordant et barbare dans ses parties destinées au chant figuré. Nos musiciens implorent humblement, à genoux, la rimaille de ces privilégiés, ils gémissent d'être contraints de mutiler, dégrader leurs cantilènes pour les unir à des versets rabougris, disant : —Mon parolier est bossu, contrefait, et je suis obligé de me dis-

loquer les membres pour me fourrer dans son justaucorps ! Est-il une condition plus horrible ! » Le musicien veut-il secouer le joug rivé par une imbécillité séculaire, et prouver, en se fabriquant des livrets, que la langue française peut donner tous les effets de rhythme et de cadence obtenus par les Grecs, les Latins, les Provençaux et les Italiens ? Haro sur l'insolent ! anathème, proscription, ligue, coalition, qui n'empêcheront pas le novateur généreux d'écrire une infinité d'œuvres, mais tous nos théâtres lyriques, tous, lui seront fermés. La consigne secrète est donnée, croyez quelle sera rigoureusement protégée, observée.

En Italie, c'est tout le contraire, aussi la musique y triomphe-t-elle sur tous les points. Les musiciens y gouvernent leur empire, Tottola se tient modestement loin de Rossini. A Paris, ce maître sera coudoyé par Soumet, par Jouy, prosateurs infimes, auprès desquels Tottola, comme la palme du *Cid,* s'élèverait au sommet du Parnasse.

La rimaille de nos paroliers étant maintenue à l'Opéra dans toute sa difformité honteuse pour un peuple civilisé sur tant d'autres points ; cette rimaille devant s'attacher comme la rouille, la teigne, comme les pieds, les bras, les cornes du polype aux inspirations de nos musiciens, toute improvisation leur devient impossible. La corvée d'arrangeur de mots qu'il faut chercher, trier dans le fumier, ce travail de manœuvre, ne doit-il pas nécessairement précéder la création, le jet spontané des mélodies ? L'entrée scintillante de Figaro, la prière sublime de *Mosè* jailliront-elles d'un cerveau musicien avec la soudaineté de l'éclair, s'il faut un jour, une semaine pour en ajuster les mots, les syllabes ?

Les colosses d'harmonie, ces finales intrigués, variés, flambants, fulgurants vous sont interdits. La prose rimée, chat éreinté de Jocrisse, ne pouvant pas trotter, encore moins galoper, nos musiciens ont-ils jamais produit un seul de ces airs, de ces duos, de ces ensembles dont la gaieté folle et brillante nous charme, nous ravit, tels que *Largo al fattotum, Lena cara, Lena bella,* et mille autres qui pullulent dans les opéras italiens, établis sur des vers ? Voyez pages 386, 412.

Vous avez des acteurs musiciens, des choristes lecteurs admirables, qui, d'un premier coup d'œil, saisiraient leur partie, et chanteraient, enleveraient tout un opéra, comme vos symphonistes, guidés par l'infiniment brave et fougueux Valentino, dirent, à la première vue, l'ouverture si brillante et si difficile de *Guillaume Tell*. Je me souviens de ce fait d'armes. Dix minutes ont suffi pour faire sonner victorieusement cette symphonie. Il faudra bien dix mois, dix-huit mois à vos choristes pour offrir un résultat, qui ne sera jamais satisfaisant, parce qu'il est impossible qu'il le devienne. Et pourtant ces virtuoses n'ont pas à se préoccuper du doigté plus ou moins scabreux de leur clarinette; mais ils sont forcés d'attacher à leurs notes des fragments de paroles qui n'ont pas plus de sens que de mesure, il faut qu'ils entassent dans leur mémoire tout le bric à brac de l'académique charabia. Plus nos choristes seront habiles, intelligents, et plus ils seront rétifs à farcir leur tête de ces discordantes sottises (1). L'orchestre a galopé sur le macadam, le chœur est plongé dans le bourbier de la rimaille, et ces deux régiments se dirigent sur le but qu'ils doivent toucher en même temps! Arrivez Cimarosa, Rossini, Donizetti! s'il vous était permis d'improviser une œuvre en quinze jours, il ne faudrait que dix-huit mois pour débrouiller l'argot de cette *boutanche;* le roi de Thunes, le grand Coësre en jetterait sa langue aux chiens.

Et voilà pourquoi nos journalistes, prompts à donner à leur critique un vernis de jeunesse et d'actualité, se servent de termes qui paraissent impropres, étranges à celui qui ne possède point encore leur secret. Il nous disent chaque jour : — Les chanteurs ont fort bien *interprété* le nouvel opéra; les auteurs ne pouvaient rencontrer des *interprètes* plus intelligents, des truchements plus habiles pour l'*interprétation* des chefs-d'œuvre de notre scène lyrique, etc., etc. Si nos opéras n'étaient pas de véritables logogryphes, des lettres diplomatiques souvent indéchiffrables,

(1) Après avoir entendu prêcher François de Harlay-Chanvallon, archevêque de Paris, Patru dit : — Je n'admire qu'une chose en lui, c'est comme il peut retenir par cœur tout ce qu'il dit, car il n'y a ni pieds ni tête à son discours, et il récite tout cela avec une insolence qui n'est pas imaginable. »

des tables isiaques d'une obscurité désespérante, nos écrivains de la presse auraient-ils adopté le langage des Scaliger et des Champollion? Avec sa feinte bonhomie, le journaliste est bien malin!

Et pourtant la France brille au premier rang des nations policées, et Paris se dit le centre de la civilisation! Ne désespérons pas; la civilisation de l'oreille française arrivera quand on voudra bien permettre qu'elle arrive; et demain pourrait être le jour de cette heureuse réforme. Que dis-je? elle serait depuis trente-quatre ans établie, en exercice, en plein rapport, si depuis trente-quatre ans on ne m'avait banni de nos théâtres lyriques, où je n'ai pu montrer que la friperie d'un traducteur, où je n'ai pu chanter et faire applaudir mes œuvres de musicien qu'en me cachant derrière le masque d'un étranger vulgaire, ou bien sous le vêtement funèbre d'un trépassé de bonne maison.

Quand ce jour de renaissance aura brillé, quand il aura dissipé les nuages de barbarie qui voilent notre belle France, quand notre langue, unie gracieusement à la musique, sonnera d'aplomb et toujours d'aplomb sous les notes. Lorsque la nation aura joui de l'accord délicieux, du charme ravissant né du mariage de la poésie avec le chant; lorsque nos virtuoses seront compris avant d'être admirés, les oreilles de corne prendront à l'instant la sonore élasticité du cristal. Affranchies de leur cataracte, elles auront vu jaillir des flots d'harmonieuse lumière, et ne voudront plus se plonger dans les ténèbres, dans la fange du charabia.

Vous chanterez alors, mais en riant aux éclats, vous chanterez les romances les plus tendres, les airs pathétiques de l'ancien temps, de 1856; et, sans en altérer l'atroce prosodie, sans en déguiser les cuirs et les pataquès, vous direz: — Voilà pourtant les saletés dont un peuple intelligent, spirituel, s'est repu, gargarisé pendant des siècles! Est-il possible que dans un palais de fées, à la lueur de mille flambeaux, devant la fleur de la nation, devant un peuple d'étrangers malins, on ait osé débiter de pareilles sottises, à la faveur même du fracas de l'orchestre? Ah! ah! ah! que c'est plaisant, drôle, burlesque! et de confiance,

on applaudissait tout ce que d'autres imbéciles avaient applaudi ! »

Méhul voyait souvent Mme de Beauharnais avant qu'elle n'épousât le général Bonaparte. Cette liaison tout amicale avait pris naissance dans la maison Ducreux, maison charmante qui m'a laissé de bien doux souvenirs! Après son élévation, Mme Bonaparte présenta Méhul au premier consul, qui, toutes les semaines l'invitait à diner à la Malmaison. Ces réunions familières du guerrier avec les artistes ne cessèrent qu'à l'époque du couronnement. Amateur passionné de musique italienne, connaisseur et même correcteur ingénieux de partitions (Voy. page 320), le premier consul abominait l'opéra français. La politique exigeait qu'il protégeât ce spectacle national, et, pour concilier ce devoir avec ses affections, Napoléon révait une réforme complète qui vînt amener enfin notre grand théâtre lyrique au rang des autres établissements de ce genre que l'on admirait en Europe. Ce projet de civilisation musicale était l'objet de longs entretiens aux dinés de la Malmaison. Élève du peintre Ducreux, j'apprenais de Méhul tout ce qui s'était dit sur un sujet déjà fort intéressant pour moi. *L'Irato*, que Méhul produisit comme une pièce à l'appui dans cette controverse, *l'Irato* ne prouva rien du tout. L'empereur fit de nobles efforts, il est vrai, pour accomplir sa réforme, le malheur voulut qu'on l'entreprît à l'inverse. Le mal gisait dans le poème, on appliqua le remède sur la musique. Des compositeurs étrangers furent appelés, leurs chutes ou leurs victoires ne pouvaient rien décider puisqu'elles restaient en dehors de la question. Coupez une jambe au malade qui souffre des oreilles, vous ne l'empêcherez pas d'être frappé de surdité.

En 1810, S. M. Louis-Napoléon, roi de Hollande, continuait l'œuvre de son auguste frère, poursuivait la réforme projetée, en écrivant un *Mémoire sur la Versification*, où je lis, page 23 : — Comme la versification française n'a point eu jusqu'ici de distribution ni de places fixes pour ses accents, elle ne peut suivre le rhythme musical sans le dénaturer, ou sans se modifier elle-même. »

La rime est inutile à la cadence, harmonie ou rhythme intérieur du vers. » Etc., etc. page 41 (1).

Entreprise par Napoléon Ier, continuée par Louis-Napoléon, roi de Hollande, la renaissance ou pour mieux dire, LA CRÉATION de l'opéra français, est une œuvre de famille. A notre empereur Napoléon III appartient l'honneur insigne de terminer cet autre Louvre; et ce ne sera pas le moins glorieux des travaux de ce monarque.

Méhul, qui se plaisait à me faire jaser sur son art, me conseilla de renoncer à la peinture pour me lancer au Conservatoire de Musique. Deux mots échappés à ce maître dans une de nos longues conversations me donnèrent l'idée précieuse de traduire des partitions italiennes, allemandes.

Plus ridicule encore qu'il n'est aujourd'hui, notre Opéra déchirait l'oreille du marquis de Lauriston. Ce ministre de la maison du roi Louis XVIII, voulant ressaisir le projet de réforme que Napoléon avait conçu, me nomme directeur du Conservatoire, poste infiniment honorable que ma position financière ne me permit pas d'accepter, puisqu'il fallait renoncer à mes travaux de journaliste et de traducteur. Abandonner ainsi l'espoir d'un million, j'y perdais trop.— Puisque nous ne pouvons commencer la réforme par le Conservatoire, il faut la diriger sur l'Académie royale de Musique, traduisez-moi douze opéras étrangers, faisons maison nette en renouvelant le répertoire, » me dit M. de Lauriston. Pour commander un tel branle-bas et l'exécuter, pour attaquer de front la sottise puissante et présomptueuse, il fallait un Napoléon, et je n'étais soutenu que par un de ses lieutenants. Je prévoyais si bien la révolte, l'ouragan, que je me fis compter d'avance une bonne part du loyer. Utile précaution! le *Moïse* que j'avais traduit et dont le succès merveilleux était *alors* certain, 1822, fut repoussé malgré la foi des traités, condamné par un jugement inique. Nos prosateurs rimants, tous, même les académiciens! se crurent assez habiles

(1) *Mémoire sur la Versification et divers essais, par le comte de Saint-Leu, adressés et dédiés à l'Académie française de l'Institut*; in-4°, à Florence, chez Guillaume Piatti, 1819.

pour traduire des opéras, et la réforme que nous devions diriger sur le poème en l'écrivant en vers, étant prise à rebours, produisit la plus hideuse avalanche de saletés alexandrines que l'on puisse imaginer.

Chef d'un peuple, d'un peuple indomptable,

est un échantillon du lyrisme de Soumet. Ajustez, si vous le pouvez, ce versicule effroyable et ses dignes acolytes sur la phrase brillante et leste : *Duce di tanti eroi* du *Maometto* de Rossini.

On m'avait présenté comme réformateur, je fus rayé du nombre des humains. Les pieux cénobites qui voulaient ramener au devoir des communautés gangrenées, et les arracher aux griffes de Satan, n'avaient-ils pas éprouvé des tribulations infiniment plus rigoureuses ?

L'Académie royale de Musique préférait les chutes aux succès, pourvu qu'elle obtînt ces nobles chutes d'une autre main que de la mienne. Bien mieux ! elle se plaisait à faire tomber, sur son théâtre sans rival, des œuvres que l'on avait vu triompher sur de modestes scènes. Elle s'est donné ce plaisir en faisant retraduire *Robin des Bois*, *Otello*. Sans mes prudentes et dures observations, elle aurait usé de la même facétie pour *le Barbier de Séville*, et sa Rosine était Mme Stoltz ! *Dio santo!* Mme Stoltz !

Un traducteur habile est doublement précieux. Il connaît son public et flaire les succès. Acceptez s'il propose, n'insistez jamais s'il refuse. Croyez-vous qu'un traducteur musicien vous eût donné *Jérusalem*, *Louise Miller*, *Bethly?* J'ai refusé de traduire *Semiramide* parce que l'exécution en était impossible.

Si les pensions académiques sont rétablies, je ferai valoir mes droits ; non pas sur une rente de 2,500 fr., reliquat d'un vieux compte, bagatelle que j'ai perdue en 1830 ; mais sur une riche, opulente, énorme pension carrément assise, fondée sur les trois

dente à la curée veut conquêter par tous les moyens connus. Donnez de sages conseils, parlez d'honneur national à des ouvriers partis, lancés, galopant à la chasse des piécettes, et qui, dans leur métier, ne voient absolument que ce résultat; inutiles soins! peine perdue!

Un directeur de spectacle abandonne son poste, et l'on apprend qu'il avait signé des traités, avec primes et conditions onéreuses, pour une série d'opéras dont notre siècle n'aurait pas vu la fin. Plusieurs devant être représentés cinquante et même cent fois de suite; quel heureux avenir pour les débutants! Les piécettes! *et iterum* les piécettes!

Le succès immense des *Folies amoureuses*, du *Barbier de Séville*, etc., etc., souleva contre moi paroliers, musiciens et journalistes. Mes traductions, les seules que l'on ait pu chanter d'aplomb et d'une voix agile, bien sonnante, furent présentées comme un fatras indigne de la critique. Bien plus! comme une action blamable, puisque je prouvais à nos faiseurs privilégiés que leur cheval n'était qu'un âne. Dès que les rimeurs de l'Institut, les paroliers, les musiciens, les journalistes mêmes, flanqués de truchements italiens, allemands, se furent abattus sur une proie facile à conquérir (ces braves gens le croyaient du moins), les gazettes changèrent de ton. Elles nous dirent que les opéras traduits étaient des *œuvres littéraires* d'un grand prix, des diamants dont il fallait enrichir nos écrins, des modèles précieux, excellents pour nos jeunes compositeurs.

Quelle était donc la cause d'une palinodie si complète et si prompte? Les piécettes rien que les piécettes. Pauvres hères, dont le patriotisme furibond cède à l'appât d'un misérable lucre! Oui, misérable! puisque, cinq ou six noms d'arrangeurs figurant sur l'affiche, les piécettes devenaient presque des centimes; et seul, tout seul, j'émargeais doublement les feuilles de notre receveur! Voilà, voilà précisément ce qu'on ne m'a jamais pardonné. Un travail de ce genre ne peut être fait que par une seule

Et ce mot d'*œuvre littéraire* appliqué naïvement à de pitoyables livrets! comme si les musiciens, constamment étrillés par nos littérateurs, devaient être bien cupides, bien empressés de reprendre le collier de misère. *Esther*, *Athalie* ne sont-elles pas des œuvres littéraires sublimes? essayez de musiquer leur prose, ce lyrisme sans cesse exalté.

Voltaire, Diderot, Marmontel et cent autres vous ont affirmé, prouvé que la poésie lyrique était encore à naître en France; mais, en dénonçant le mal, ces docteurs ont-ils signalé, prescrit le remède? Point du tout, c'est la seule chose qu'ils aient oubliée.

Mille fois on vous a reproché l'absence d'un moyen puissant, victorieux qui seul peut unir la parole au chant et former ainsi l'harmonieux langage dont vous êtes privé, tandis que les sauvages cavaliers d'Azoff, les Baskirs, les Meschtschirsaks et leurs maritornes le possèdent. A cette attaque sans cesse renouvelée, qu'avez-vous, que m'avez-vous répondu? — C'est juste, parfaitement juste, mais pour donner au français un lustre mélodique, une cadence qui nous échappent, et mesurer des vers lyriques d'après votre système, il faudrait être musicien. »

Eh bien! ce parolier-musicien, ce musicien-parolier, qui ne prendra jamais le titre de *poète*, si drôlement porté chez nous; cet animal amphibie, androgyne, bicéphale, que la France attendait en vain depuis sept mille ans; cet animal, unique dans son espèce! peut réhabiliter l'honneur français cruellement navré par nos voisins; il peut régénérer vos théâtres lyriques; cet animal est votre maître à tous. Je vous le dis parce que vous le savez; et c'est à cause de cela que vous recommandez ce même bicéphale à nos hermétiques, afin qu'il soit plongé, confit, luté dans un bocal. *Ne varietur*.

Expédier une lettre de cachet ne suffisait pas; il fallait introduire le proscrit dans sa bastille de cristal, et cette manœuvre présentait quelques difficultés : on imagina d'arriver au même but en suivant un autre chemin. — Qu'il reste libre d'écrire une

Paris lui soient fermées. Toutes, entendez-vous bien? Toutes. » La consigne fut notifiée aux directeurs avec promesse d'un retrait général du répertoire, s'ils étaient imprudents, téméraires au point de mettre en scène la moindre opérette du coupable novateur. Cette consigne est encore religieusement observée.

C'est ainsi que Néron sait disputer un cœur!

Lorsqu'on ne peut bondir avec les lions, il faut se musser et fouiller sous terre avec les taupes.

Ce qu'on a dépensé de toutes les manières, en intrigues, en stratégie, diplomatie, embuches, embuscades, chicanes, perfidies, inique sentence dont le jury de l'Opéra s'est vanté publiquement; ce qu'on a dépensé, vous dis-je, en inventions dignes du brevet, en manœuvres secrètes ou patentes, en deniers *comptés par le gouvernement!* pour m'enlacer, me garrotter, me bâillonner, me rendre taisant, est inimaginable. Avec cet argent, et celui que *j'ai fait perdre* à notre Académie, on lui bâtirait une salle d'opéra magnifiquement incrustée de marbre de Carrare. Oh! la haine et l'envie ne marchandent jamais, quand l'État solde le mémoire (1). La haine est aveugle comme l'amour, elle n'a pas songé qu'un tel déploiement de forces et de ruses, que trente-quatre ans d'une persécution vive et constante, dirigée contre un pygmée, un dolope, un atome, donnait au musicien-parolier une importance colossale, un renom plus qu'européen.

Nos Philistins avaient donc à redouter un autre Samson puisqu'ils lui jetaient le *lazzo*. Poursuivi, traqué, muselé comme une bête fauve, quelle fortune pour un artiste, que dis-je? pour un avocat! Est-il un thème plus heureux à mettre en variations, une cause plus grasse à plaider? Quel bonheur si le captif, un peu dériseur, est légèrement curieux d'excentricité! Vous croyez qu'il gémit, soupire, se désole; qu'il attaque avec ses poings et

disperato, non. Il se plaît à moduler un vers charmant, le plus joli vers de romance qu'il trouve en sa mémoire opulente, vrai magasin de bric à brac où les sottises de nos académiciens lyriques sont aussi registrées. Il module ce trait parti du cœur de Marceline Desbordes-Valmore.

J'y laisse mon bouquet, il parlera pour moi.

L'envie n'a-t-elle pas oublié, laissé, déposé son bouquet dont le parfum acerbe, mais flatteur au dernier point, a passé les mers et va demander quelques larmes pour une joyeuse infortune.

Un soldat va se coucher à l'hôpital, et ses camarades s'écrient : — Le paresseux, le fainéant! il dit que la fièvre le tourmente afin de se dérober aux fatigues du service. Peut-on abuser ainsi de la bonté de nos chefs ? » Ces propos sont redits jusqu'à l'heure où l'on apprend que le soldat est mort. L'opposition cède à cet argument, et, du ton le plus humble, dit : — Tout de même il était malade. » Le pauvre diable a dû se faire enterrer pour obtenir justice.

Vingt fois il m'est venu l'idée un peu folle de me procurer la même faveur ; de me faire proclamer savant, ingénieux, homme d'esprit, musicien rare et d'une espèce inconnue, digne de toutes les académies qui m'ont frappé de réprobation, de me faire mouler en bronze en Allemagne, canoniser en Italie, etc., etc. Aller de vie à trépas me suffit pour obtenir ce triomphe complet. Est-il un moyen plus leste, plus simple? Cette idée agréable, ambitieuse me poursuivant à chaque heure du jour et de la nuit, je me suis muni largement de poison. Vous en trouverez dans ma cuisine, près de mon lit, sur mon bureau. Lorsque j'éprouve mes crises d'humeur noire, d'horrible désespoir, je saisis le poison d'une main ferme; et, le froissant contre le mur, ce feu mortel, qui devait incendier mes entrailles, sert à faire briller ma chandelle.

Et mon gentil Vivier n'aurait-il pas aussi les honneurs du bocal? ne serait-il pas aussi rayé du nombre des humains? rendu taisant, mis *in pace* pour le reste de ses jours, s'il avait besoin d'une salle de spectacle, d'une armée de chanteurs et de

symphonistes pour exercer une brillante et magique industrie? Plus heureux que moi, plus libre que l'air, puisque l'air soumis à ses lois, est par lui contraint de former deux, trois et même quatre sons en s'échappant d'une seule embouchure; Vivier, comme Bias, porte avec lui tout son bagage, la mélodie et l'harmonie, le chant et l'accompagnement. Fermez-lui tous vos théâtres, il ira sur la colonne réjouir le héros d'Austerlitz avec des fanfares dignes de son illustre auditeur.

— Pourquoi voudrait-on s'opposer?...

— Pourquoi? rien n'est plus naturel, plus simple; Vivier obtient quatre notes simultanées, un accord plus que parfait sur le cor, et cet instrument rebelle nous retient à l'unité! Vivier donne six francs, huit francs à l'oreille qui doit se contenter de nos quarante sous; anathème sur le novateur insolent, au bucher le suppot de Lucifer, le sorcier! »

J'ai traduit les chefs-d'œuvre de Mozart, de Rossini, de Weber, de Donizetti, et, grâce à mon travail, la musique de théâtre a fait chez nous un pas de géant. *Le Barbier de Séville* a formé plus de chanteurs en France que toutes nos écoles n'en auraient produit en un siècle. Nos gazetiers, hommes d'esprit et de savoir littéraire, s'étaient fait, en musique, une réputation déplorable, européenne d'ineptie; j'ai fondé la critique musicale à Paris, et, sur-le-champ le *Journal des Débats* a vu ses articles applaudis, cités ou traduits par l'Allemagne, l'Italie, etc. Il est vrai qu'un orage de malédictions éclatait sur ma tête; j'expiais à Paris les douceurs qui m'étaient prodiguées à l'étranger. Nos gazettes me logeaient tout simplement à Charenton. Éloges bien motivés, anathèmes fulminés par l'opposition avec une vigueur constante, voilà ce qu'il faut à l'artiste. Malheur à celui qui, redoutant la chaleur du creuset, du miroir ardent, prodigue son or, ses billets, pour n'acheter que des louanges.

— On ne fait pas de sérieuses études au Conservatoire, avec Perne et Catel, pour écrire des feuilletons et traduire des opéras; il faut entrer en lice franchement, et composer une œuvre dramatique, » me disait-on.

J'acceptai le défi, je profitai du conseil. Nul au monde n'au-

rait voulu me confier un livret; j'écrivis celui de *Belzébuth*, en quatre actes, et l'offris à M. Duponchel. Ce directeur en fut enchanté, le reçut en me disant : — Rien n'est opéra comme *Belzébuth*, tous les genres y sont réunis, combinés ingénieusement pour le spectacle, la danse et la musique. » Et pourtant cet ouvrage fut abandonné quand je prétendis à la faveur insigne d'en composer la musique.

Je ne réussis pas mieux avec *la Marquise de Brinvilliers*, livret proclamé chef-d'œuvre du genre par M. Scribe, mon aimable collaborateur, et par Boieldieu, qui devait en musiquer un acte et demi. Inhibitions et défenses me furent faites d'en écrire le reste de la partition. M. Scribe est là, prêt à vous le dire.

Un opéra tout entier, paroles et musique, m'est demandé, commandé par les directeurs du Théâtre-Italien; Lablache, Tamburini, Rubini, M[lle] Grisi, me sont désignés, accordés pour le chanter. J'obtiens un succès immense de répétitions, un succès tel que je n'en ai vu de ma vie; et, dès la onzième de ces brillantes épreuves, des accrocs viennent interrompre nos exercices, et l'incendie consume le théâtre. Voyez *l'Académie impériale de Musique*, tome II, page 451, pour le complément de l'aventure. Celle de *la Marquise de Brinvilliers*, tout aussi lamentable et comique doit figurer avec ses détails incroyables, dans *l'Opéra-Comique*, tome IV[e] des *Théâtres lyriques de Paris*.

Peut-être croyez-vous que je vis comme un ours, *sicut nicticorax in domicilio*, loin d'une société joyeuse, spirituelle, charmante que l'amour des piécettes a seul pu liguer contre moi; point du tout. Nos cinq ou six codes ne défendent pas qu'une coalition d'auteurs empêche rigoureusement toute civilisation dans nos théâtres lyriques. Je n'ai donc rien à demander aux tribunaux. Si le plus brave recule devant quelques paires d'antagonistes, j'en aurais six cents à combattre, il m'est loisible de faire retraite sans que l'honneur de mon ipsité soit compromis. Auteurs et directeurs de spectacles sont les meilleurs fils du monde, ils s'abordent tous en se disant *mon ami*, vous faut-il une plus belle preuve des sentiments affectueux qui les unissent? J'ai souvent critiqué des auteurs assez vivement.

Hommes d'esprit, ils m'en ont remercié. La critique est un certificat de vie, un brevet d'estime et de talent. On ne saurait critiquer ceux qui n'ont pas encore débuté.

J'ai trouvé des amis sincères parmi les directeurs de l'Opéra, leur intérêt les a parfois amenés à mon bord. Ils étaient assez malins pour juger l'explosion lucrative qu'un de mes ouvrages devait produire; mais le pouvoir occulte les dominait. Mettez deux serins mâles dans une même cage, un seul chantera. La raison du plus fort, un coup d'œil menaçant, impose silence à l'oiseau terrorisé. Séparez ces virtuoses, tout les deux serineront à beau plaisir de gorge. Croyez que je connais aussi les mœurs et les allures de ces musiciens.

— Faites donc siffler un de mes opéras, disais-je à Titius.— Je n'ai pas d'autre envie, ce serait un coup de fortune; mais on le sifflerait trop longtemps! et voilà pourquoi la herse de la coalition est abaissée entre vous et moi. »

Sempronius, à qui je faisais la même proposition, s'écria tout effaré: — Quatre actes, trois décors!— Pas le moindre; j'ai les décors en horreur. C'est de la graine de niais, pour les niais. — Et les costumes? — L'habit de ville, comme aux répétitions faites devant le public. — La copie? — Pas nécessaire : partition, rôles, parties du chœur et de l'orchestre, tout est gravé, tiré sur papier blanc comme la neige.—Le temps employé pour les études? — Je connais mieux que vous le talent de vos lecteurs, de vos symphonistes; je sais comment ils ont enlevé, dévoré l'ouverture de *Guillaume Tell* à la première vue. Un coup d'œil leur suffit. — Et les virtuoses du chant, les choristes? — Ne sont pas moins habiles. Ils marcheront aussi bien, aussi vite que les symphonistes, quand ils auront des vers à chanter au lieu de syllabes à triturer. — Mais quatre actes, c'est énorme! — N'en essayez qu'un. Devant le public au moins, je n'aime pas le mystère et pour cause! — Un acte entier? — Ne dites qu'un air, un chœur, un duo.—Mes chanteurs voudront-ils?...— N'exécutez que l'ouverture; mais le soir, dans une représentation. — Où la placerions-nous?— Ne dites que l'entr'actes; il se casera fort aisément. — Ah! ah! ah!

34

Ah! ne me brouillez pas avec la république! »

dit Sempronius, nasillant, pour imiter Baptiste-Prusias.

N'était-il pas curieux de voir à l'œuvre le traducteur d'opéras, l'heureux pâtissier, arrangeur de la musique des autres ; de voir le feuilletoniste donneur de conseils, le réformateur élu par le ministère, le maître de chapelle du *Journal des Débats*, expier en scène la présomption du pédagogue dont on avait reçu des lois, subi le joug en frémissant de haine, de dépit? N'était-il pas d'une piquante originalité de voir tomber tout à plat sous une grèle de sifflets, le novateur assez audacieux pour tenter de réhabiliter d'une manière éclatante et pompeuse cette langue française que l'on accuse d'impuissance musicale, par la seule raison que des écoliers maladroits ne savent pas jouer d'un instrument dont ils ignorent la gamme et le doigté ? N'était-ce pas une *cholie choustice*, un spectacle réjouissant que de voir pendre sur la grève d'un théâtre ce parolier-musicien, Pourceaugnac d'une espèce nouvelle ?

Eh bien ! le croirez-vous ? on a reculé devant cette épreuve brutale, mais solennelle et décisive. Il est des œuvres que l'on ne peut condamner qu'en les dérobant à tous les yeux, à toutes les oreilles : il faut les étrangler entre deux guichets. Le public, toujours intelligent quand il est nombreux, trouvant enfin des vers lyriques, bien sonnants, faisant corps avec la mélodie, pouvait saisir l'intention de l'auteur ; il pouvait se complaire à son langage français gracieusement revêtu des formes italiennes ; il pouvait comprendre enfin, comprendre ce que l'on chante à notre Académie de Musique, et cette exhibition n'aurait pas manqué de porter un préjudice énorme au charabia que vous savez. Charabia que vous subissez encore dévotement, parce qu'on n'a cessé de vous affirmer qu'il était le résultat *inévitable!*

La plupart de nos peintres les plus habiles n'ont pas voulu se donner la peine d'apprendre les règles de la perspective. Ils les ignorent, c'est tout simple. Cependant, comme il faut que les personnages, les montagnes, les arbres, les bâtiments surtout, les meubles, les rivières, les barques, les navires, etc., qu'ils représentent dans leurs tableaux soient à leur plan, ces peintres ne croient pas que leur amour-propre ait à souffrir, s'ils appellent un perspecteur à leur aide. Ce praticien, géomètre exercé, trace, marque les lignes partant du point visuel pour aller atteindre les objets à leurs distances respectives, et les caser ainsi juste à leur place. Le croquis mis au point est ensuite animé par le génie de l'artiste.

Vous savez faire d'excellents croquis d'opéras, vos drames sont adroitement combinés pour l'intérêt, la variété des situations, la danse et le spectacle, mais vous ignorez complètement la perspective musicale, et vos prétendus vers lyriques sont des râpes à écorcher chiens et chats. Pourquoi ne suivriez-vous pas l'exemple de nos illustres peintres en appelant des perspecteurs à votre aide? Pourquoi les directeurs d'opéra ne vous imposeraient-ils pas des perspecteurs idoines à mettre au point vos lignes dissonantes et raboteuses? Car il s'agit, avant tout, des intérêts de ces directeurs; s'ils acceptent un livret, il faut que cette œuvre fondamentale puisse être musiquée et présentée décemment au public. L'oreille française, n'en doutez pas, sera prompte à se civiliser à l'égard de la musique; elle est encore indulgente parce qu'on s'efforce de lui persuader qu'il est impossible de faire mieux que vous ne faites. Mais le public intelligent, subtil et sévère de la Comédie-Française, est aussi le public de l'Opéra; s'il s'avise de prendre en grippe votre burlesque charabia, vous le verrez faire chorus avec les baragouineurs de la scène; et les tragédies lyriques deviendront alors des parades bouffonissimes. En province, n'a-t-on pas déjà supprimé des passages que le public entonnait ironiquement avec les acteurs?

A ce mot de perspecteurs, je vois bien des [illegible] se hérisser.

à soigner. Moi donner des avis! ne seraient-ils pas repoussés avec indignation? Mais on les recevra gracieusement de mes élèves, l'honneur restera sauf, on pourra plumer les canards, et même boire à ma santé.

Deux ou trois perspecteurs habiles, MM. Th. S., P. F., H. T., par exemple (je vous les nommerai quand il en sera temps), débrouillant le chaos de vos paroliers, changeant leur prose en vers cadencés, feraient marcher à grande vitesse un convoi toujours embourbé. Vos musiciens n'ayant plus à s'occuper du triage des mots, des syllabes, pourraient imiter la prestesse italienne dans l'expédition d'une œuvre devenue lyrique. Acteurs et choristes apprendraient en vingt jours leurs parties, les symphonistes ne seraient plus forcés d'assister, fort inutilement pour eux, à 28, à 29 répétitions générales, afin de guider, soutenir les pas incertains des infortunés macheurs de syllabes revêches (1), et le nombre des ouvrages nouveaux pourrait s'élever, comme autrefois, à 22 ou 24 par année (2). Vous auriez des opéras chantables que nos virtuoses chanteraient admirablement. Intéressé par un drame ingénieux dont il comprendrait tous les détails, par une mélodie en accord avec les paroles, notre public, trouvant enfin chez vous les nobles séductions de l'opéra italien, vous prierait de supprimer tout le fracas de machines, de vaisseaux, d'escaliers, de montagnes, de ponts, de souterrains, qui sont une injure quotidienne adressée à son intelligence; accessoires dont il faut attendre l'équipement, la toilette pendant un nombre de quarts d'heure. Les bambins, les sourds et les brutes, que vous avez l'honneur de charmer aujourd'hui par ce moyen, iraient chercher ailleurs et trouveraient leurs plaisirs favoris à l'Hippodrome, au Cirque, aux Arènes.

Quand on est lancé dans les machines, il faut aller de plus fort en plus fort, c'est la devise du Boulevard; et cette devise brille déjà

(1) Une voix, belle mais inculte, veut bien accepter [illegible] fr. par jour, [illegible]

sur votre écu visant à la roture. Après ce vaisseau chéri de vos dilettantes, que donnerez-vous à ces mêmes épiciers? — Belle question? deux vaisseaux. — A merveille! le mot serait joli s'il vous appartenait. — Faux comme une flûte. — Je connais quelque chose de plus faux, dit Mozart. — Et quoi donc, s'il vous plaît? — Deux flûtes. »

Avec l'appareil constant des machines, décors et costumes, toute musique est impossible. La dépense en écus est une bagatelle, je le sais : des millions exilés dans la caisse du théâtre sont impatients de s'en échapper; mais il est une autre fourniture qui n'arrive point avec une telle prestesse, le temps. Songez à la dépense du temps. Une armée de charpentiers, de forgerons, de peintres, de menuisiers, de doreurs, de couturiers, de fourbisseurs, d'artificiers, de fleuristes, etc., travaillera pendant huit mois à la mécanique ingénieuse, qu'il vous plaît de nommer *opéra*. Cette mécanique sera renouvelée cinquante fois en un demi-siècle, et les probabilités les plus favorables vous donneront à peine quatre opéras réels, dignes de ce nom pendant cette immense période. La belle poussée! quel honneur pour nos..... machinistes!

Affranchis d'un luxe nuisible, honteux pour la nation, toutes les difficultés aplanies, vous ferez litière d'opéras anciens et modernes, de ballets. Vous partagerez avec l'Allemagne l'honneur de redire les chefs-d'œuvre de Weber, de Mozart, de Gluck surtout! de Gluck, votre réformateur vénéré. Vous posséderez enfin un répertoire, et nos regards comme notre oreille ne seront plus affligés par la sempiternelle répétition des mêmes ouvrages, estimables sans doute, mais devenus cauchemars. Sans pitié pour les provinciaux que les ferrins voiturent par milliers, vous chantez avec le farouche Thoas : *Ils nous amènent des victimes!* que vous immolez à l'instant. Notez que ces malheureux, à qui vous montrez une curiosité décrépite, ont dans le ventre

des cornes à la tête. Ne sont-ils pas abrutis au point de mériter cet ornement ?

Ce que j'ai dit, on l'a fait ; ce que je dis aujourd'hui, vous le ferez demain ; tel est mon refrain, consigné dans le *Journal des Débats*, Chronique musicale du 16 novembre 1825. Depuis trente-six ans, je demande une réforme qui, devenue chaque jour plus nécessaire, est maintenant indispensable. Je la demande au nom de nos musiciens, de nos chanteurs, dont l'habileté ne saurait être plus longtemps paralysée, au nom du peuple français qui voudrait enfin comprendre ce qu'on dit à son opéra; je la sollicite en invoquant l'honneur national et la mémoire de Napoléon Ier. Cette réforme doit se faire, parce qu'elle devrait être faite. Si vous la différez de vingt ans, de trente ans, c'est qu'il vous plaira d'être moqués, turlupinés, bafoués encore par l'univers entier pendant un nombre de lustres. *Il faut que la loi s'accomplisse*, nous dit un chœur de *Gulistan*. Souvenez-vous bien que n'importe l'époque où cette loi s'accomplira, ce sera toujours au nom de Napoléon-le-Grand, c'est lui qui l'a dictée, il en a gardé le brevet d'invention.

Je donne mes raisons, suis-je assez clair pour être compris ? Suis-je assez coupable pour être pendu ? Ce serait un dénouement fort original, il me plairait assez. Un Villepatour me dirait: — Morbleu, mon gentilhomme, vous n'êtes pas dégouté ! »

Belzébuth, opéra en quatre actes, accepté pour le drame, refusé parce que je devais en faire la musique. On ne voulait pas, disait-on, de la musique d'un parolier, et cependant on savait très-bien que j'étais musicien par gout, par mes études, et parolier par occasion, par nécessité. Le drame d'un musicien pouvait inspirer une juste défiance; s'il était admis, la musique devait l'être aussi. — Qu'aviez-vous fait pour mériter d'être chanté sur un théâtre où tant de saletés servent d'introduction et de cortège à quelques rares diamants ? » Ce que j'avais fait ? rien ou peu de chose. Mais ce rien était un obélisque, une montagne. J'avais été frappé de ridicule, d'anathème par vos illustres de l'Odéon, tout le fameux orchestre commandé par ses deux chefs Crémont, Bloc, et c'était Weber, c'était Beethoven

qui recevaient l'affront. Nos illustres virtuoses m'attribuaient la marche d'*Euriante*, la *Symphonie pastorale!* et j'étais sifflé, fouetté pour de telles sottises! On avait applaudi Weber à tout briser, des bravos sans fin, des bis demandés, et ce Weber fêté si bruyamment à l'Odéon, au Conservatoire, c'était moi, oui, toujours moi! Telle était la musique du parolier qu'on méprisait à la journée.

— A ce même Conservatoire, en 1842, à l'une de ses répétitions, l'orchestre exécute l'ouverture et l'entr'actes de *Belzébuth* que je venais de faire représenter sur le théâtre de Montpellier. L'ouverture fut dite à merveille et discrètement applaudie; mais l'entr'actes obtint un succès d'enthousiasme, de fureur, de fanatisme, tous les symphonistes quittèrent leurs places, descendirent de l'amphithéâtre pour venir me complimenter. — Quelle mouche les pique? me disais-je, en voyant ces transports. — C'est charmant, délicieux, s'écriaient-ils; c'est de la science ornée de tous les agréments de la mélodie, un canon plein d'intérêt, des variations d'un effet incisif et puissant, qu'un solo de tambour à baguettes vient couronner et ragaillardir à la fin, quel morceau pittoresque, original au suprême degré! quel épisode charmant pour nos concerts! quelle bonne fortune! il faut sur-le-champ redire cet entr'actes, *e con gusto*. — OU L'AVEZ-VOUS PRIS? »

» M. Battu me serrait la main lorsque cette question me fut adressée par nos voisins, et je fus assez imprudent pour murmurer à son oreille un aveu formidable. M. Battu garda mon secret; mais on devina la confidence que je venais de lui faire. Changement total et subit de scène et de décoration : le calme, le silence le plus complet succède à la tempête des applaudissements. Son violon sous le bras gauche, François Habeneck fait demi-tour à gauche, vers le corridor, tous ses braves le suivent, musique finie; et depuis lors on ne m'a plus dit un seul mot du bienheureux entr'actes.

» Sachant que je puisais, butinais aux meilleures sources en fabriquant des pastiches disposés pour la scène, on avait trouvé ce canonique badinage tellement au-dessus de ma bêtise présumée, qu'on l'avait attribué d'une voix unanime à quelque grand maître, à Hændel, à S. Bach, que sais-je? et voilà pourquoi cette bagatelle avait été si bruyamment accueillie et magnifiée. *Où l'avez-vous pris?* est sublime, ravissant, impayable; c'est une perle, un diamant; aussi l'ai-je curieusement placé dans mon écrin. »

Les journaux du temps avaient conté cette aventure; si je l'imprime une troisième fois, c'est qu'elle est assez originale pour mériter cet honneur. Il est des choses qu'on ne saurait trop dire,

Pour l'effroi de la terre et l'exemple des rois.

Demandez à vos aligneurs de notes, fabricants privilégiés, s'ils ont jamais reçu des bordées de sifflets pour avoir fait du Weber, du Beethoven; si l'on a jamais applaudi leurs compositions parce qu'on les attribuait à Weber, à Sébastien Bach; si le Conservatoire de Paris, l'Allemagne et la Russie ont adopté les fragments de leur façon qu'ils ont ajoutés à Weber?

Voilà pourtant comme je suis choyé, caressé, dans un pays où les carottes de Flandre, les ânes de Beni-Moussa, les magots de la Chine, ont droit de présence à l'Exposition universelle, au Palais de Cristal! En voulez-vous des carottes? Je suis prêt à vous fournir des choux de Mormoiron, ils ont le gout de l'ananas! Vous faut-il des ânes? Je vous livrerai des chapons, sopranistes élevés dans ma ferme plantureuse de Figaro, qu'une vieille habitude fait encore nommer *les Cabanes*, département du Gard, dans une île du Rhône. Et des melons! des melons de Cavaillon, mes frères de lait! Je puis en couvrir le Carrousel, les quais, les boulevards, non pas terre à terre, mais rangés en pyramides comme les bombes, les boulets empilés dans nos arsenaux. Êtes-vous curieux de statues de bronze, de coupes d'agathe, de médailles d'or et d'argent, d'antiquités du moyen âge? achetez mon hotel de Cluny, situé vis-à-vis du palais des Papes. Hotel que Pierre de Lune batit à-n-Avignon ; vous y trouverez un puits monumental, creusé dans le roc, abîme dans lequel ce Pierre l'Opiniâtre versa tous ses trésors quand on le força d'abandonner le siége pontifical pour se sauver à Peniscola. Et ces

phante; vous m'élevez sur le pavois, tout en croyant m'anéantir. Vos persécutions, l'interdit jeté sur mes œuvres de musicien, les ont casées si haut dans l'estime publique, m'ont fait une position si brillante, que vous serez forcés de les montrer à la France, à l'univers, afin de m'arracher un masque trop flatteur. Vos cabales m'ont empêché de produire des opéras complets sur les théâtres de Paris, vous avez arrêté mes vers lyriques, il fallait aussi mettre un embargo sur ma prose. Pouviez-vous m'accorder un droit plus beau que celui de vous dire, avec l'aplomb ferme, accablant de la vérité, toutes les douceurs qui font le succès de mes livres? Un parolier-musicien, chouette livrant bataille aux musiciens, aux paroliers, et ces deux nations belliqueuses, loquaces, courbant la tête, *fasèn cabò*, gardant le silence, tant l'amour des piécettes inspire de résignation! n'est-ce pas un spectacle digne de piquer la curiosité? L'hymne que je crayonne en prose ne chante-t-il pas plus haut et plus loin que ma musique ne sonnerait à grand orchestre? A tout ce que j'ai dit, qu'avez-vous, que m'avez-vous répondu? Rien, *rèn*, *niente*, *nada*, *nihil de nihilo. Che tristo silenzio! parlare conviene, parlare si dè.* Et pourtant vous fabriquez des feuilletons, et faites vous-mêmes votre éloge! Mais où va cet éloge d'une heure, d'un jour au plus? Vous le savez; le vent n'en emporte pas la millième partie. Mes livres restent; ils vous diront que

Le Louvre sera bati, complété par une main active et puissante; les sentiers de Paris seront élargis et forcés de marcher droit; nous renverserons les murs d'acier de Sébastopol, et le charabia de l'Opéra, monument de sottise académique, restera debout pour offrir une agréable satisfaction aux étrangers qui s'en amusent. Et notre langue française, avilie par ses conservateurs, devra garder la position infime que l'Institut de France! n'a pas rougi de lui départir (1). Et toutes les idées généreuses

de nos gouvernants viendront se briser contre un roc, ennemi redoutable et caché sous l'eau; contre un pouvoir occulte, pouvoir qui ne fait rien et nuit à qui veut faire; contre l'amour-propre blessé, ver qui ne meurt qu'avec le cœur qu'il ronge.

Qu'une société savante propose la réforme dont il s'agit, on l'adoptera sur-le-champ. Qu'un parolier nous amène des musiciens de pacotille arrivant d'Italie, d'Espagne ou d'Angleterre, qu'il opprime, offense nos musiciens en favorisant l'importation de misérables pots-pourris qu'ils désavoueraient; le parolier, ayant droit aux piécettes, partageant l'aubaine qu'il procure aux intrus, obtient grâce auprès de nos compositeurs : n'est-il pas fabricant et distributeur de livrets? Qu'une huître détachée du banc de l'Institut écrive un livret, une partition; que vingt auteurs élaborent un opéra, tous nos théâtres seront prêts à mettre en scène le chef-d'œuvre. Mais qu'un parolier-musicien compose un entier dont chacun d'eux ne peut faire que la moitié, voilà ce qui blesse, navre, frappe au cœur la troupe irritable des paroliers et des musiciens. Voilà ce qu'elle empêche, même au prix de l'honneur national!

Vous affirmez que je suis un rimeur pitoyable, un musicien de guinguette, d'accord; bien que vous ne le pensiez pas. Allez plus loin, et dites que je suis une mécanique. Eh bien! c'est à ce titre que je me roulerai jusqu'à l'exposition, et là je vous attendrai prêt à répondre à tout venant. Soyez vingt, cent, trois cent mille contre cette mécanique, arrivez! Plus vous serez nombreux, plus elle sera forte. Les mécaniques sont aujourd'hui traitées avec une louable aménité. Voudrait-on briser la mienne parce qu'elle se borne à mouler des vers lyriques? Faites-lui grâce au moins en faveur de la nouveauté de ses produits. C'est une denrée inconnue en France, et je ne demande pas de brevet, la concurrence vous est permise.

Condamné par une cour royale, 1837, je change de juridiction, et porte à l'Opéra-Comique trois actes bouffes, *Choriste et Liquoriste*; les avait-on lus? J'en doute; ils n'en furent pas

comme j'ai d'assez grands loisirs, que je suis de séjour, que rien ne m'engage à courir après les piécettes ; comme l'Académie impériale de Musique refuserait d'emblée, et sans y regarder tout ce que je lui présenterais, il m'est venu l'idée parfaitement neuve d'écrire un opéra complet pour l'Académie française. Croyez que l'hommage sera digne de cette compagnie savante. C'est un acte bouffe de Molière, dans lequel je fais arriver huit morceaux de musique choisis parmi tout ce que la verve joyeuse, brillante et folle des Italiens a lancé de plus agile, de plus galopant. C'est une morale en action, un argument cornu, dirigés contre ceux qui paraissent douter de la flexibilité sonore, de l'étonnante légèreté, de la quantité même de notre langue française. Croyez qu'elle est prompte à figurer des iambes, dactyles, trokées, anapestes, spondées ; qu'elle possède même le *si sequatur*, le *sdrucciolo*, comme le grec, le latin, le provençal et l'italien. Cet opéra ne pouvait être qu'un pastiche. Ne fallait-il pas assembler, réunir toutes les difficultés, montrer la copie à coté de l'original, et faire rouler, voler ce français lyrique sur le rail même de l'italien ?

Le fameux duo :

Lena cara, Lena bella,
Non mi fà codesto torto,
Questo torto, questo torto ;
Che se mai tu mi vuoi morto,
Or m'uccido innanzi a te.

Ce duo, type monumental, chef-d'œuvre du genre, y figure sous le n° 3, et j'affirme solennellement ici, j'affirme devant Rossini, Lablache et le reste de l'univers, que ma parodie française est beaucoup plus sonore et plus facile à chanter que l'original italien. En voici le début :

Me quit | ter se | rait fo | lie,
J'ai la | mine | si jo | lie,
Regar | dez, je | vous dé | fie
D'en ai | mer un | plus ga | lant.

être chanté vivement dans aucune langue. Mon protagoniste s'appelle *Bernabo*, anapeste bien sonnant qui m'était nécessaire. Paisiello, Cimarosa, Guglielmi, ces maîtres du genre bouffe, note et parole, Farinelli, qui les suit de près, m'ont fourni les éléments de ce bouquet, dont la première fleur est un air passionné de Salieri (1).

Avec cet acte, mis sur table ou sur le pupitre d'un clavecin, on réduit au néant toutes les chicanes, les vieilles erreurs, tous les préjugés que la sottise dirige contre le français depuis des siècles. La grande scène VIIIe, le monologue célèbre de Sganarelle, défile sur un air charmant de Guglielmi : *Bernabo, fatti capace*, qui vient en exprimer les sentiments contrastés, en figurer les images, bien qu'il ait été composé sur un texte littéraire fort opposé. Dans cet acte, le mécanisme des vers lyriques se montre sous deux aspects différents. D'abord, l'œuvre du parodiste calquée sur la poésie italienne; ensuite l'admirable prose rimée de Molière devenant des vers au moyen de légères, d'imperceptibles rectifications.

Comparez les couplets suivants au texte original, et chantez. Il me fallait un prélude pour amener les couplets de Molière, et j'ai dû me fabriquer le premier quatrain.

Ah ! la sur | prise et la | scène est char | mante,
Il était | là, je l'ai | vu de mes | yeux ;
J'ai pour cal | mer cette | flamme nais | sante,
D'un tendre | cœur le dé | pit furi | eux.

(2) Impu | dent séduc | teur, trahi | son mani | feste !

---

(1) Ce bouquet musical, ce *Bernabo*, trésor des chanteurs français, renferme plus d'airs, de duos, de trios, d'une exécution brillante et facile, qu'on n'en trouverait dans quinze charretées d'opéras comiques, pauvretés que l'on fait applaudir aujourd'hui, et qu'on grave par charité.

Bernabo, partition, grand format, prix net : 7 fr. 50, rue Buffault, 9, chez Castil-Blaze, qui voudrait pouvoir la donner pour rien. Grand format ! les partitions in-8, ces miniatures, n'ayant de vraie utilité que pour le musicien chantant au lit ou dans le bain.

(2) Le rhythme est conservé quoique pris à rebours, la substitution de l'anapeste au dactyle donne l'accroissement de vivacité, d'énergie, que réclamait

Le ha | sard me dé | voile un mys | tère fu | neste.
Fallait- | il s'éton | ner de l'é | trange froi | deur
Dont je | vois qu'il ré | pond aux é | lans de mon | cœur?
Il ré | serve l'in | grat ses ca | resses à | d'autres,
Et nour | rit leurs plai | sirs par le | jeûne des | nôtres.
Voilà | bien des ma | ris le ma | nège com | mun,
Ce qui | leur est per | mis leur de | vient impor | tun.

Ah! la sur | prise et la | scène est char | mante, etc.

Leur dé | but est su | perbe et ce | sont des mer | veilles,
Ils té | moignent pour | nous des ar | deurs nompa | reilles;
Les per | fides bien | tot, se las | sant de nos | feux,
Vont cher | cher autre | part ce qu'ils | trouvent chez | eux.
Ah! pour | moi quel dé | pit que la | loi n'auto | rise,
De chan | ger de ma | ri comme on | fait de che | mise;
Ce se | rait fort com | mode et j'en | sais telle i | ci
Qui sui | vant mon de | sir le vou | drait bien aus | si.

Ah! la sur | prise et la | scène est char | mante, etc.

Faites la même opération sur la prose rimée de Racine, et vous musiquerez, vous chanterez à ravir les airs, les duos, les chœurs sublimes d'*Esther* et d'*Athalie*. Perspecteurs adroits, sachez les mettre au point.

La position d'un des personnages de Molière amenait galamment une phrase de Grétry, je m'en suis emparé. Le premier vers en était excellent, vers type, il y en a toujours un dans les airs français. En conservant ce patron, j'ai modelé trois compagnons dignes de le suivre, d'emboiter son pas. Vous le voyez, je trouve des perles dans le fumier de nos paroliers, et les ingrats!... les ingrats se fâchent tout rouge, comme si je graissais leurs bottes.

A | près un | long voy | age,
Puis | sé-je à | mon re | tour,
Trou | ver joy | eux et | sage
L'ob | jet de | mon a | mour!

---

la seconde partie de cet air, parodié sur une chanson provençale. *La Liouna dôu Ventour* figure dans les *Chants populaires de la Provence* que j'ai publiés avec accompagnement de clavecin.

A ces iambes faisons succéder un couplet d'anapestes de *Belzébuth.*

Sainte | Vierge, ô ma | digne pa | tronne!
A toi | seule je | dois recou | rir;
Si ton | aide en ce | jour m'aban | donne,
C'en est | fait je n'ai | plus qu'à mou | rir.

Voici deux spondées amenant deux anapestes. Les rimes féminines étant absorbées par les voyelles placées en tête des vers qui les suivent, j'établis une chaîne continue au moyen du *si sequatur*. Rhythme véhément pour la strette d'un quatuor.

Un | noir ve | nin de mon | âme s'em | pa(re
O | trouble af | freux je me | perds, je m'é | ga(re
Il | faut mou | rir de la | main d'un bar | ba(re
Hé | las! se | rais-je au der | nier de mes | jours?

Le couplet suivant, de *Belzébuth*, présente une combinaison de rhythmes différents : quatre vers en dactyles, quatre vers en taratantara, trois à glissade, *sdruccioli*, et deux féminins pour la cadence finale, où doit éclater la grosse note, coup de gueule favori des buveurs.

Quand d'un seul | trait j'ai vi | dé mon grand | verre,
S'il faut chan | ter j'aime | cet instru | ment;
Comme à l'o | reille à mon | cœur il sait | plaire,
Et l'œil se | mire en ce | pur dia | mant.

CHŒUR.

Cet harmoni | ca | joyeux et bril | lant
Frappe la me | sure, | et toujours son | nant,
Vient donner aux | voix | un accord char | mant,
C'est bien le meil | leur | accompagne | ment.

Guiterne et | vi. . . . . olon,
Hautbois, flû | te et. . . . . . . basson,
N'ont pas ce | jo. . . . . . . li son,
Et je pré | fère
Mon | verre.

Cela marche-t-il, sonne-t-il, brille-t-il? et pourtant c'est du français, de ce même français que tous vos lyriques ont fait boi-

ter et ramper, que l'Institut a frappé d'anathème. Chantez mes vers, galopez, roulez, dites-les avec toute la vivacité possible, vous serez toujours compris, l'accent frappé sur les temps forts vous montrera chaque mot éclairé d'une vive lumière. Point de sens louche, d'équivoque, de retard, de cuirs, de pataqués; plus de bredouillement possible. Inventeur, correcteur, redresseur, je viens de traiter le thème de toutes les façons. Croyez-vous encore que la rimaille de nos paroliers, que leurs prétendus vers soient des vers? croyez-vous qu'un opéra français, écrit dans le gout des échantillons mis sous votre oreille, ne ferait pas honneur à la nation qui veut être civilisée sur tous les points?

Chez un peuple que son intelligence a toujours mis au premier rang, pour qu'une chose soit, il faut qu'elle ait raison d'être.

Vous ne ferez croire à personne que la musique, arrivée au point où nous la voyons, puisse exister chez nous (seuls dans le monde!) sans rhythme ni mesure, à l'état de plain-chant égrillard. Vous n'exigerez pas qu'une langue parlée avec clarté, précision, énergie, élégance, dans la chaire évangélique, dans nos cours et parlements, dans les salons, dans les galeries de nos musées, de nos théâtres lyriques, soit impunément dégradée, massacrée, avilie, réduite à l'état de bouillie, de pudding, de gélatine, d'argot, de charabia, sur ces mêmes théâtres, et par des chanteurs excellents, que l'ignorance des paroliers a forcés de se montrer ridicules. Vous nous direz en vain qu'il faut absolument que cette langue estropiée, véritable Catilina de nos oreilles, devienne boiteuse, inintelligible, quand elle devrait unir son charme aux séductions de la mélodie, et compléter le sens du discours musical. Non, ce reste de barbarie, cette imbécillité de sauvage n'a plus raison d'être chez des Français. Donnez-leur ce qu'ils attendent, ce qu'ils desirent avec une ardeur jusqu'à présent discrète; si vous tardez encore, ils le réclameront en chœur, ils chanteront dans les théâtres les cavatines qu'un chef normand, Rollon entonnait sur les hauteurs de Montmartre.

TABLE.

Paris.—Typographie Morris et comp., rue Amelot, 64.

et le conseil d'Etat

dans le même département. Au point de vue de la science, le duc de Broglie était un esprit supérieur, profondément avancé dans les théories sociales, avec le juste orgueil de lui-même, mais souvent en dehors de toute application actuelle ; il correspondait, par ses principes, au parti qu'en Angleterre on appelle *les saints ;* puissante opinion qui embrasse le genre humain dans sa piété chrétienne et méthodiste. Nul ne dépeçait mieux une loi, ne pénétrait avec plus de science une situation ; il avait le sens moral de la philosophie, avec Dieu pour principe de toutes choses. Au conseil des ministres M. de Broglie devenait souvent un embarras : esprit superbe, se révélant toujours par la raison dernière des choses, s'il ne dominait pas il se trouvait mal à l'aise avec d'autres supériorités qui contestaient la sienne : ce qui faisait que l'importance de M. Molé et de M. de Broglie étaient comme un heurtement continu. Je ne sais pour-

la marine le général

secrets du pouvoir et voulant y prendre une ju

Depuis les événemens qui avaient agité la vi

nastie et le pays, le général Sébastiani s'éta

dans une ligne de négociations et de temp

louables ; bien que lié dans les Cent-Jours

(¹) Une ordonnance du 20 août 1830, portait réorganisation provisoire du conseil d'Etat : en vertu de cette ordonnance cessaient d'en faire partie :

MM. le comte de Tournon, Delamalle, de Blaire, Jacquinot-Pampelune, le comte Duhamel, le comte de Kergariou, le baron Héron de Villefosse, le vicomte de Saint-Chamans, l'abbé de Lachapelle, le comte de Coëtlosquet, le comte de Loverdo, le comte de Floirac, de Rainneville, Amy, le marquis de Saint-Gery, le comte de Bertier, le marquis de Vaul-

chier, de Boisbertrand

Meyronnet de Saint-M

Mangin, le vicomte de

comte Ravez, de Trinq

comte de Labourdon

Blossac, le baron Dudo

Capelle, le vicomte de C

le marquis Forbin des

lavau, Franchet-Despe

ron de Frenilly, Syriey

rinhac, le marquis d'A

ques, le baron de Va

comte de Montlivault,

Desbassyns de Richem

ron de l'Horme, Corne

le comte de Cheverus,



Du même auteur :

LITTÉRATURE

DE L'OPÉRA EN FRANCE, 2 vol. in-8, avec 118 exemples en musique gravée, prix : 15 fr. C'est la musique dramatique mise à la portée des gens du monde. *Cinquante exemplaires* seulement restent à vendre.

Avec des feuilles éparses, enlevées dans mon magasin, on a formé des simulacres d'exemplaires de cet ouvrage. Les personnes qui les achètent à vil prix ne possèdent rien, puisqu'elles sont obligées de payer 15 francs pour les compléter. La ruse est facile à reconnaître : il suffit de vérifier si les 118 exemples de musique, donnés en planches gravées, sont à la fin du tome second.

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE MODERNE, 2 vol. in-8, avec planches gravées, 12 fr. ; deuxième édition à peu près épuisée.

CHAPELLE-MUSIQUE DES ROIS DE FRANCE, in-18, gravure, 3 fr. 50 cent.

LA DANSE ET LES BALLETS depuis BACCHUS jusqu'à Mlle TAGLIONI, in-18, gravure, 3 fr. 50 cent.

MOLIÈRE MUSICIEN, notes sur les œuvres de cet illustre maître, et sur les drames de Corneille, Racine, Quinault, Regnard, Montluc, Mailly, Hauteroche, Saint-Évremond, Du Fresny, Palaprat, Dancourt, Le Sage, Destouches, J. J. Rousseau, Beaumarchais, etc., où se mêlent des considérations sur l'harmonie de la langue française ; 2 vol. in-8, 15 fr.

THÉÂTRES LYRIQUES DE PARIS, voir page 2 de ce volume.

MUSIQUE

HUON DE BORDEAUX (OBÉRON), grand opéra en cinq actes, paroles de CASTIL-BLAZE, musique de WEBER.

Livret, 1 fr. — Partition réduite avec accompagnement de piano, disposée pour la conduite de l'orchestre, 40 fr. — Parties d'orchestre, 300 fr. — Rôles, 35 fr. — Partition des chœurs, 10 fr. — Parties des chœurs, 5 fr., prix fixe.

LÉONORE (FIDELIO), grand opéra en trois actes, suivi d'un épilogue, d'après J. N. BOUILLY, paroles de CASTIL-BLAZE, musique de BEETHOVEN. Mêmes détails, mêmes prix.

BELZÉBUTH OU LES JEUX DU ROI RENÉ, grand opéra en quatre actes, de CASTIL-BLAZE. Mêmes détails, mêmes prix.

LA COLOMBE, opéra en un acte, de CASTIL-BLAZE.

Livret, 1 fr. — Partition 15 fr. — Rôles 10 fr. — Parties d'orchestre, 30 fr.

BERNABO, opéra bouffe en un acte, d'après Molière, paroles ajustées sur la musique de Cimarosa, Salieri, Paisiello, Guglielmi, Farinelli, par CASTIL-BLAZE. Partition, 7 fr. 50 cent.

CHORISTE ET LIQUORISTE, opéra bouffe en trois actes, non publié.

CHANTS POPULAIRES DE LA PROVENCE, avec accomp. de piano, 7 fr. 50.

AIRS DE FIGARO, DE BASILE, DE BARTHOLO, DU BARBIER DE SÉVILLE de Rossini, mis en provençal, 4 fr. 50 c. les trois.

LE MOIS DE MARIE, cantiques, antiennes et motets, avec acc. de piano. 5 fr.

MESSE A VOIX RÉCITANTES QUE SOUTIENT UN ORCHESTRE VOCAL, avec accompagnement d'orgue, par CASTIL-BLAZE, 10 fr., parties vocales, 5 fr.

Ouvrages terminés, et non publiés.

MESSE DE ROSSINI, tirée des œuvres de cet illustre maître, par CASTIL-BLAZE, partition avec accompagnement d'orgue, net : 10 fr., parties vocales, 5 fr.

LE LIVRE DES PIANISTES, Histoire du clavecin, du piano, des clavecinistes, des pianistes, des pièces écrites pour ces instruments, 1 vol. in-8.

LES MUSICIENS ILLUSTRES, biographies choisies, 1 vol in-18.

MUSICIANA, salade cueillie et légèrement assaisonnée par CASTIL-BLAZE, 1, 2 ou 3 volumes in-8.

CURIOSITÉS MUSICALES ET GALANTES sur le Grand-Opéra, 1 vol. in-8.

Paris, typ. Morris et comp., rue Amelot, 64.

